Vasile Herman

ORIGINILE ŞI DEZVOLTAREA FORMELOR MUZICALE

Editura muzicală

Bucureşti, 1982

CUVÎNT ÎNAINTE

Preocupările pentru studiul formelor muzicale şi analiza acestora sunt de dată relativ recentă. În trecutul îndepărtat, ca şi în vremurile mai apropiate de noi, muzicologii şi teoreticienii aveau în vedere probleme estetice sau de tehnică a scriiturii în investigaţiile efectuate asupra fenomenului compoziţional. Va fi suficient a se arăta că pînă în secolul XIX forma muzicală aproape că nici nu este amintită în sensul unui termen capabil să desemneze o realitate artistică concretă de care depinde în mare măsură însăşi existenţa ei. Cîteva exemple se impun.

„Scriitorii muzicali” din evul mediu de la care ne-au rămas lucrări în manuscris, remarcabile prin aprofundarea unor probleme de notaţie, de structură a scărilor muzicale (moduri), de filozofie a genurilor etc., sunt în general rezervaţi cînd se opresc la descrierea formelor vremii. Astfel, cunoscutul teoretician german Johannes de Grocheo, în tratatul *De musica* (*Despre muzică* – a cărui cronologie rămîne încă în discuţie), referindu-se la o cunoscută formă, se mulţumeşte cu lapidara definiţie: „Hymnus est cantus ornatus, plurens habens versus” (Imnul este un cîntec împodobit, avînd mai multe versuri)[1]. Atitudine aproape similară au şi teoreticienii de mai tîrziu ai veacurilor XVI-XVII-XVIII.

Oprindu-ne asupra unei scrieri mai noi, declarat pedagogice, aparţinînd unuia dintre cei mai geniali compozitori ai lumii, rămînem la fel de contrariaţi cînd descoperim afirmaţii de o inconsistenţă de-a dreptul surprinzătoare. Este vorba de lucrarea lui Beethoven *Studii de bas general, contrapunct şi compoziţie*. La capitolul consacrat fugii, descrierea formei apare formulată astfel: „Fuga este o imitaţie de manieră mai strictă”.[2] Urmează trecerea în revistă a tehnicilor de contrapunct fugat, fără a se mai da lămuriri asupra ansamblului compoziţiei.

Tot la începutul secolului XIX, *Lexiconul Koch* (1802) nu conţine nici un articol privitor la forme. În 1838 *Lexiconul muzical* al lui Gathy rezumă noţiunea la una singură: sonata.

Timpul în care îşi fac apariţia cele dintîi cercetări cu adevărat ştiinţifice privitoare la formele muzicii este jumătatea a doua a veacului trecut şi primele două decenii ale secolului nostru. Părintele muzicologiei moderne, Hugo Riemann (1849–1919), printre multe scrieri teoretice de Armonie, Structura melodiei, Orchestraţie, Compoziţie etc., editează şi trei lucrări. intitulate *Formenlehre* (Studiul formelor muzicale) în anii 1887, 1889 şi 1905. Aici el se situează în sfera unor investigaţii bazate pe datele ştiinţei şi se poate afirma că „...a construit sistematic o analiză care merge de la motiv pînă la simfonie”[3]. Riemann este, desigur, un valoros pionier în acest domeniu. El a „defrişat” adevărate „hăţişuri” încă de nimeni străbătute şi a pus bazele unor lucrări teoretice de mai tîrziu, unde problemele formelor sînt dezbătute cu reală rigoare ştiinţifică. Alţi muzicieni, ca Hans Mersmann, Friedrich Blume, Rudolf Stephan, Edgar Varèse, Carl Dahlhaus, Helmut Degen, Diether de la Motte, Gárdonyi Zoltán, Dimitrie Cuclin, Kurt Westphal, N. Nicolaeva, Ştefan Niculescu, au efectuat cercetări de mare subtilitate. Mai ales în a doua jumătate a secolului pe care îl trăim s-au ivit scrieri unde problemele de analiză a formei se asociază organic cu investigaţia interdisciplinară care implică domenii ca: logica matematică, lingvistica, acustica, teoria mulţimilor. Astfel, în unele centre muzicale de mare prestigiu şl îndelungată tradiţie muzicologică se întreprind acum studii privitoare la natura structurii primare a muzicii (semiotică), pentrn a putea descifra, astfel, şi procesele de „devenire sonoră” a tuturor formelor, mai ales a celor din muzica contemporană.

Astăzi, disciplina pe care ne propunem a o prezenta succint dispune de un orizont suficient de larg pentru a permite sintetizarea problemelor ei de bază. Pentru auditorii din sălile de concerte cunoaşterea calităţii unor forme mici sau mari constituie cheia înţelegerii muzicii. Departe de a fi o simplă chestiune de tehnică sau de acumulare a unor pure cunoştinţe de specialitate, descifrarea „tiparelor” în care arta sunetelor este turnată îngăduie aruncarea unei priviri în interiorul laboratorului de creaţie a compozitorilor audiaţi. Este în acelaşi timp şi o deschidere spre mirificul tărîm al unor trăiri afective superioare, exteriorizate cu ajutorul mijloacelor limbajului formal. Acesta va fi deci învelişul conţinutului pe care oricare iubitor al muzicii doreşte să-l străbată, pătruzînd în miezul „ghemului” de emoţii care formează însăşi esenţa artei şi care-l tulbură, adesea, pînă la uitare de sine.

Şi acest miez devine un „bun” al său atunci cînd stăpîneşte mijloacele de străpungere a „crustei” care ne protejează cu tandră afecţiune.

[1] Apud: *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, Edit. Reinecke, 1943, p. 62.

[2] Apud: Seufried, Ignaz, *Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*, Wien, Edit. Haslinger, 1832, p. 181.

[3] Apud: Wolff, Hellmuth Christian. *Lexiconul M.G.G.,* vol. II Kassel, Edit. Bärenreiter, p. 483.

I. CE ESTE FORMA MUZICALĂ ?

1.1 Sensurile termenului de formă muzicală

Termenul cu caracter general care desemnează ideea de formă muzicală nu se lasă prea uşor definit şi nu-şi dezvăluie generos sensurile pe care le-a avut; în diferite epoci ale istoriei muzicii. Pentru cercetători, oameni de specialitate, instrumentişti, el păstrează mereu un anumit coeficient de incertitudme cauzat de sensurile multiple pe care le poate subînțelege. Cu atît mai mult, publicul concertelor, iubitorii de muzică vor întîmpina greutăți în posibilitatea de a-l percepe şi de a-l sesiza în timpul receptării muzicii, prezentată fie „pe viu", fie cu ajutorul mijloacelor electroacustice. Desigur, o piesă poate fi gustată şi empiric, datorită frumuseților care-i sînt conferite de talentul sau genialitatea compozitorului, dar, trebuie spus, o astfel de audiție este lacunară şi săracă. Atunci cînd auditorul izbuteşte să pătrundă conştient în adîncurile sensurilor poetice degajate de valurile sonorităților, el dobîndeşte imaginea clară a ceea ce se petrece în tainica îmbinare de sunete ce-i este prezentată.

Şi o asemenea înțelegere este posibilă numai atunci cînd formele muzicii şi principiile care le generează sînt cunoscute şi corect înțelese. Altfel spus: un meloman înarmat cu o viziune teoretică, fie şi de ordin general, îşi va da seama nu numai că o lucrare este *frumoasă*, ci şi *pentru ce* este aşa. Odată cu perceperea generală a formei i se dezvăluie sensurile limbajului muzical, combinațiile inedite şi ingenioase, culorile armonice şi timbrale ale sunetelor.

De aici apare şi scindarea în două mari categorii a înțelesului general pe care termenul *formă* îl cuprinde.

a) *Un sens mai larg*, care subînțelege modul cum este îmbinat materialul artei – în cazul nostru, al muzicii, în particular. Sînt cuprinse aici înlănțuirile de intervale, ritmuri (durate de sunete), accente (măsuri), acorduri, alcătuirea melodică, îmbinările contrapunctice de melodii cîntate concomitent după anumite reguli, îmbinările de culori instrumentale, sistemele de organizare a muzicii după tonalități, structuri modale (diferite game „populare") sau premodale (cum ar fi gama pentatonică – de cinci sunete) etc. Toate acestea, împreună, de la caz la caz, reprezintă o fațetă a formei, o cuprindere oarecum superficială a ei. Spunem acest lucru deoarece şi în alte arte se întîlnesc îmbinări oarecum similare: a cuvîntului (în poezie), a culorilor (în pictură), a volumelor (în sculptură), care rămîn în general valabile, şi nu definesc particularitațile specifice şi profunde ale formei din artele amintite. Cu atît mai puțin cele proprii numai *formei muzicale* vor putea fi dezvăluite prin simpla analiză a elementelor anterior enumerate!

b) Un sens mai restrîns, dar mai exact emană de la proprietatea pe care o are muzica de a se desfăşura în timp, de a opera cu altfel de concepte decît celelalte arte. Este capacitatea ei de a apela mai mult la sentimente ce nu pot fi definite cu aceeşi exactitate ca în poezie sau pictură, de pildă. O simfonie, un concert, un cvartet aduc în auzul ascultătorilor mesaje purtate de sonorități şi vibrații ale undelor, în care dispar noțiunile exacte, reprezentările plastice. Totul apare ca un *cod* mai greu sau mai lesne de descifrat. Cu alte cuvinte, sunetele în

desfăşurarea lor temporală se organizează în segmente, în *părți* sau *strofe* ale muzicii, prin a căror îmbinare se alcătuieşte un adevărat *model* cu proprietăți caracteristice *numai acesteia*! Sintaxa şi morfologia limbajului sonor apar deci diferite şi se încheagă după legi proprii care transcend pe ale celorlalte arte. Aici, păşim, de acum, pe terenul propriu „disciplinei" sunetelor, cu legile ei caracteristice.

1.2 Raportul conținut – formă

În acest context, problema fundamentală pusă de unii cercetători (mai ales dintre cei care încearcă în mod mecanic o apropiere între arte — mai frecvent între literatură şi muzică) a fost aceea a raportului dintre conținut şi formă. Nu o dată s-a spus că ambele noțiuni merg mînă în mînă, se condiționează reciproc, neputînd exista una fără cealaltă. Şi acesta rămîne un fapt pe cît de adevărat pe atît de evident. Eroarea fundamentală pe care o comit adepții „literaturizării" muzicii ține însă de neînțelegerea diferențelor dintre limbajul conceptual al literelor şi cel cu totul special, bazat pe „mişcarea" conştientă a afectelor vehiculate de muzică. Deci orice încercare de suprapunere „mecanică" a celor două limbaje duce inevitabil la contradicția dintre două „coduri" cu natură opusă. Pînă la un anumit punct, literatura a influențat muzica prin simetria interioară a versului, alcătuirea strofică, dispunerea rimelor şi a picioarelor metrice etc. Aceasta, mai ales în antichitate şi în cîntarea trubadurilor evului mediu. Dar în continuare, pe scara dezvoltării istorice, drumul străbătut a atins zone ce depăşesc cu totul tărîmul literaturii, traversînd „ținuturi" în care *„jocul" organizat* conform legilor sonore, uneori chiar *acustice*, devine suprema lege. Astfel, dispunerea materialului muzical va fi efectuată dînd naştere unor forme speciale, denumite rondo, *variațiuni, sonată, lied tristrofic* ş.a.

1.3 Definiții ale formei muzicale

Greutățile de care s-au izbit totdeauna teoreticienii în încercările de a formula o definiție clară, lapidară şi cuprinzătoare a formei muzicale au condus fie la ocolirea, fie la enunțarea prudent-savantă a unor considerații generale gravitînd doar în jurul problemei. Un adevăr rămîne totuşi cert: greutatea „împăcării" celor două aspecte semnalate (general şi restrîns) produce dificultăți deloc neglijabile chiar pentru cei mai experimentați muzicieni. Ca dovadă stau enunțurile cu privire la formă datorate cîtorva compozitori şi teoreticieni ai secolului nostru[1]:

Hans Mersmann: „Forma este proiecția puterii în spațiu".
Friedrich Blume: „Spiritul muzicii rezidă în Forma ei".
Arnold Schönberg: „Mă îndrept mereu către un simț al Formei".
Edgar Varèse: „Forma este rezultatul unui proces" (sonor, n.n.).
Rudolf Stephan: „Pentru forma muzicală este plină de importanță relația dintre părțile separate care o compun".

Şi exemplele ar putea continua. Numele citate sînt ale unor personalități de primă mărime, a căror păreri merită a fi cunoscute şi care luminează fiecare o fațetă a problemei. Alte opinii, cum ar fi a lui L. Mazel: „Forma este echivalentă cu planul unei lucrări muzicale"[2], sau Wolfgang Stockmeyer: „Forma echivalează cu schema compoziției muzicale"[3], şi Helmut Degen: „Forma este un principiu coordonator"[4], constituie, în mare măsură, un grupaj de idei care se înrudesc şi comentează enunțul lui Rudolf Stephan. Oricum,

---

[1] Cf. Diether de la Motte. *Musikalische Analyse*, Kassel, Bärenreiter, 1968, p. 15-16.

[2] *Mazel, L. Stroenie muzîkalnîh proizvidenii, Moscova, 1960. (Introducere).*

[3] *Stockmeyer, Wolfgang. Musikalische Formprinzipien. Köln, H. Gerig, 1967, p. 9.*

[4] *Degen, Helmut. Handbuch der Formenlehre. Regensburg, Bosse Verlag, 1957, p. 6-10.*

este de reținut faptul că există atît abțineri, cît şi ezitări în majoritatea scrierilor teoretice de specialitate, cu privire la posibilitatea definirii concrete şi exacte a termenului *formă muzicală*.

Prin compararea formulărilor anterioare, ca şi a altora, de asemenei ale unor surse recente care apelează inclusiv la cercetarea interdisciplinară (*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, vol. X. Schott, Mainz, 1966), se poate atinge stadiul care permite o formulare sintetică şi cuprinzătoare în acelaşi timp: *Forma este echivalentă cu un anumit „model" de alcătuire muzicală („tipar sonor") format din părți componente cu funcții specifice, între care se stabilesc conexiuni determinate de o anumită ordine a succesiunii*. Sau, printr-o enunțare mai simplă: *forma reprezintă modalitatea desfăşurării unui „proces" muzical ce evoluează în timp*.

1.4 Analiza. Drumul tipar – arhetip formal

Că aceste încercări de definiție se apropie de esența adevărului, stau mărturie părerile unor muzicieni care se ocupă de analiză, adică de posibilitalea disocierii formelor. Astfel, pentru Hermarm Grabner[1], „a analiza o piesă muzicală înseamnează cercetarea interdependenței dintre componentele sale şi forțele care le conexează determinînd unitatea operei artistice". Aşadar, „materia sonoră" închegată într-un anumit întreg, purtătoare a unui mesaj artistic emoțional, reprezintă o *unitate* care echivalează cu forma muzicală. Acelaşi autor mai precizează că există o analiză a tehnicii de construire şi alta care determină conținutul. Prima fără a doua nu poate exista, dar devine limpede că un conținut lăsat la voia întîmplării este lipsit de forța persuasiunii şi, în cele din urmă, devine fără sens. De aceea muzicienii analişti s-au preocupat în permanență de „materia sonoră" – mai ales cei contemporani – încadrînd-o mereu în componente de bază ale tiparului formal[2] şi corelînd-o cu conținutul pe care-l exprimă.

În strînsă legătură cu forma, va apare *analiza* care priveşte multiplele fețe din care se compune şi procedează la „separarea" acestora, la stabilirea rolului pe care îl joacă fiecare în parte. De aceea se ține totdeauna cont de următoarele:

a) Numărul părților care în totalitate alcătuiesc „tiparul" formal;
b) Funcția fiecărei părți sau „strofe" care îl compun (aici termenul respectiv este împrumutat din literatură, dar dobîndeşte o semnificație aparte);
c) Modalitatea de succesiune şi acuplare a componentelor.

a) Privitor la primul punct, se disting forme muzicale alcătuite dintr-o singură parte, cel mai adesea indivizibilă, denumite *monopartite* şi reprezentate convențional cu litera ***A***. În cele mai frecvente cazuri, muzica se clădeşte însă din înlănțuirea a cel puțin două părți, construind astfel forme *bipartite*, notate ca un „binom"de tipul ***A* — *B***. Cele mai frecvente rămîn schemele *tripartite,* care pot fi simetrice, ***A* — *B* — *A***, sau asimetrice, ***A* — *B* — *C***. Evident, aici primul caz devine caracteristic, şi au existat, mai ales în sec. XIX, muzicieni care tindeau să reducă în mod simplist muzica la o singură schemă, cea tristrofică simetrică. S-a văzut curînd însă că muzica nu poate fi trasată „cu rigla", şi în decursul timpului ea s-a închegat şi sa decantat mereu în tipare diverse, ireductibile la o singură formulă, oricît de tentantă ar fi. Alături de cele anterior relatate, există şi aşa-zisele forme *multipartite*, care, pornind de la componența pentastrofică **A—B—A—B—A** (în cinci părți), pot ajunge la aşazisele muzici „în lanț", compuse prin succesiunea unui mare număr de strofe cu conținut diferit: **A—B—C —D—E— F—G**... întîlnite mai cu seamă în epocile vechi, cum ar fi Evul Mediu sau Renaşterea, dar şi în creația secolului nostru.

---

[1] Grabner, Hermann. *Lehrbuch der Musikalischen Analyse*. Leipzig, C. F. Kahnt (8836), p. 1

[2] Vezi: Supičič, Ivo. *Matter and Form in Music*. În: *The International Review of Music, Aesthetics and Sociology*, vol. I, nr. 2, Zagreb, 1970.

Evident, înlănțuirea de „secvențe” sau, uneori, fraze muzicale cu înrudiri, mai mult sau mai puțin îndepărtate, porneşte de la repetarea unei idei muzicale unice, după modelul:

A — A — A — A ...

care prin diversificare şi variație de tot felul se poate cu uşurință transforma în:

$A — A_1 — A_2 — A_3 — A_4$ ...

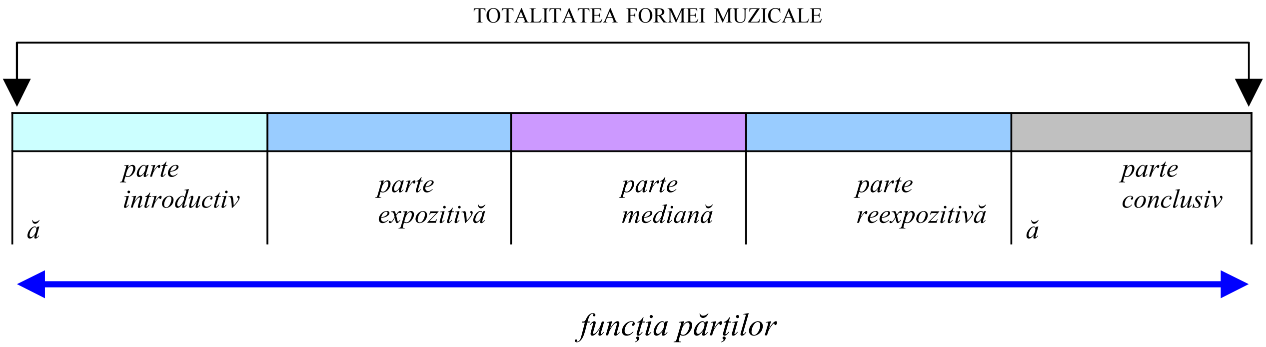
iar de aici pînă la catenă (lanț) nu mai există decît un pas:

A — B — C — D — E — F ...

Cu aceasta s-a atins acel stadiu în care forma devine multipartită în sensul *primordial* al noțiunii, întrucît modalitatea cea mai simplă de obținere a ei este cea deja schițată. Se formează, în consecință, un adevărat *arhetip formal*, de la care vor porni multe ramificații, implicînd cele mai avansate stadii, cum ar fi: suita, concertul vechi, sonata veche italiană, simfonia clasică şi romantică.

Astfel, orice lucrare (mai ales clasică) debutează cu o *parte expozitivă*, primind rolul de a prezenta un anumit material, o idee muzicală clară şi închegată. Îi succede, imediat, o *parte mediană*, în care cele expuse sînt continuate sau dezvoltate, efectuîndu-se un „comentariu” mai mult sau mai puțin adîncit sub aspectul procedeelor. În sfîrşit, *partea reexpozitivă* (de obicei ultima) dobîndeşte rol de rememorare sau readucere în auz a primei idei muzicale, pentru a o întipări bine în memoria ascultătorului, şi, concomitent, în vederea „rotunjirii” formei.

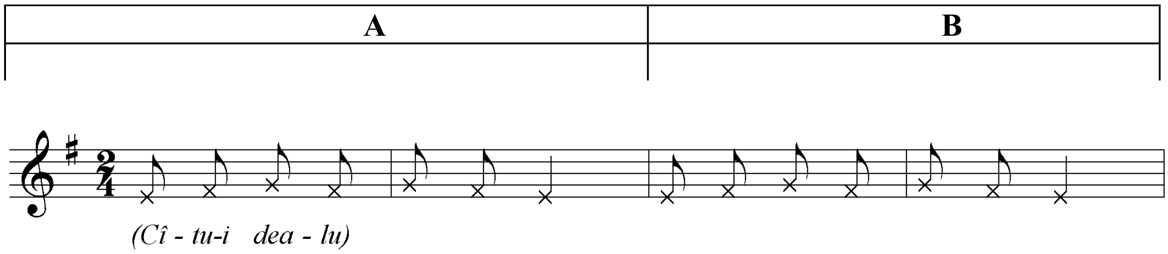
Aceste trei categorii de funcții mai pot fi completate cu încă două, de importanță secundară, a căror prezență nu este nici obligatorie, nici deosebit de frecventă. Avem în vedere părțile de tip *introductiv* şi cele cu aspect *conclusiv*. Primele preced strofele expozitive, creînd o „ambianță sonoră”, permițîndu-le să se desfăşoare mai eficient, ultimele dobîndesc rolul de comentariu. Schema grafică schițată mai jos lămureşte pe deplin felul în care sînt dispuse conform funcțiilor:

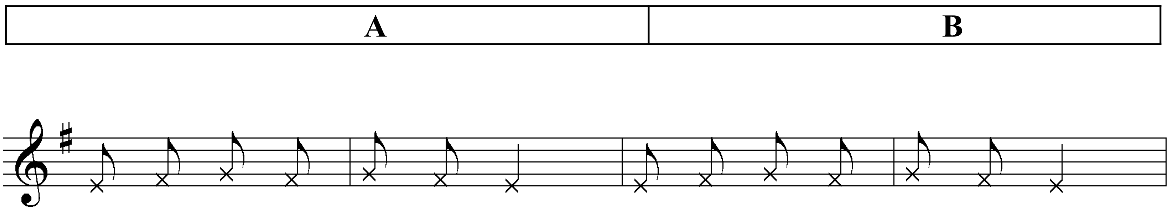


Se poate constata din reprezentarea convențională propusă că atît introducerile, cît şi concluziile (care preced şi încheie o piesă) au oarecari trăsături comune. Printre ele s-ar putea cita o anume instabilitate la nivelul tuturor componentelor: melodie, ritm, armonie, tonalitate, structură internă; diferă doar modalitatea de manipulare artistică a ideilor, de unde şi rolul propriu pe care îl dobîndeşte fiecare. Desigur, nu toate formele sînt alcătuite astfel. Unele, avînd aderențe la principiile arhetipale de lanț sau structurale conform regulilor mai complicate ale muzicilor vechi sau foarte noi, se abat de la schița arătată. Trebuie însă reținut faptul că aceasta rămîne – în linii mari – valabilă în toate lucrările clasice sau romantice, precum şi în piese ținînd de stilul baroc sau post-romantic.

b) *Modalitatea succedării şi acuplării părților* rămîne, de asemenea, una din problemele de bază ale arhitecturii sonore. Cea mai simplă a fost deja amintită: *repetarea neschimbată*, de mai multe ori a unei idei muzicale, imaginabilă grafic (convențional) astfel:

AVRAM IANCU (Cîntec popular)





Sursa: Medan, Virgil. *Cîntece epice*. Cluj—Napoca, 1979, p. 247.

Aceeaşi repetiţie se poate aplica cu schimbări (variaţii) tot mai adînci, pînă la naşterea unui „lanţ” de secvenţe cu conţinut muzical diferit:

TOTALITATEA FORMEI

A	A_1	A_2	A_3	A_4

A	B	C	D	E

Modul de înlănţuire a părţilor

Dacă pînă acum s-au văzut doar posibilităţi de structurare prin înlănţuire, în cele ce urmează va fi explicat un alt procedeu la fel de însemnat: *alternanţa*. Aceasta înseamnă succedarea unei idei fundamentale prin procedeul interpolării altor secvenţe, cu rol secundar sau derivat prin variaţie. Cea mai simplă dintre modalităţile amintite rămîne, evident, cea care dă naştere simetriei simple, notabile cu ajutorul formulei A—B—A. Dar ea constituie doar un început. Adevăratele forme rezultate din procedeul alternanţei sînt acelea în care ideile secundare depăşesc cifra 2 şi dau naştere schemei A — B — A — C — A — D — A..., care poate fi reprezentată prin următorul grafic:

A	B	A

Alternanţa simplă (simetrică)

A	B	A	C	A	D	A

Alternanţa multiplă (propriu-zisă)

Din această categorie vor descinde toate piesele unde opoziţia dintre *cuplet* şi *refren* sau *refren* şi mai multe *cuplete* devine procedeul de bază al arhitecturii artistice. Este vorba, mai ales, de piese în formă de *rondo* şi derivatele sau antecedentele acestora din muzica veche sau modernă.

Tot în contextul simetriei, mai trebuie amintite aşa-zisele forme de *pod*. Aici totul se

polarizează în jurul unei idei centrale cu rol de *mijloc* (secțiune mediană). Variante posibile ale acestei modalități pot fi: *A — B — C — B — A* sau, mai complex: *A — B — C — A — C — B — A*, ambele prezente în epoci diferite, dar practicate conştient mai ales de Bartók şi alți compozitori moderni.

Din cele de pînă acum rezultă că forma muzicală prin cele trei coordonate fundamentale ale sale: *numărul* părților, *funcția* şi *modalitățile lor de conexiune* se structurează ca un întreg logic închegat. Modelele anterior citate rămîn însă doar posibilități de bază, care generează numai cele mai cunoscute „tipare" ale unor muzici ce se aud curent în sălile de concerte. Ar fi deci o greşeală a se crede că ele sînt unicele. Cercetarea istorică dezvăluie în diferite studii ale dezvoltării în timp a muzicii o multitudine de scheme, în care joncțiunea părților, chiar dacă ține cont de principiile importante, se efectuează neschematic şi neconvențional. Vechile cîntece ale trubadurilor se bazează mai cu seamă pe legile poeticii, succedîndu-şi părțile prin încatenare sau creînd celebrele forme de bar, cu schema *A — A — B* sau *A — B — B*. Tot în evul mediu, piese ca *ballata* sau *virelai* promovează un fel de „simetrie lărgită" prin repetarea strofei mijlocii: *A — B — B — A*. De aici, în sec. XV ia naştere o variantă denumită *bergerette: A — B — B — A — A*. Iată doar cîteva din numeroasele posibilități cînd muzica, în veşnica ei transformare, evoluție şi autoperfecționare, se abate conştient de la legile general valabile prezente mai ales în produsele artistice ale stilurilor clasice.

Un fapt rămîne însă cert. De fiecare dată cînd într-o anumită epocă istorică răsare o formă nouă, ea răspunde unor necesități imediate şi reflectă adevărurile vremii. Niciodată tiparele nu apar ca fenomene accidentale sau artificial construite prin simplul act de voință al compozitorului, ci naşterea lor este dictată de realități social-materiale. Abia în secolul nostru unii compozitori au încercat să producă scheme noi, să schimbe natura materialului artei (prin sunete produse pe cale electronică) sau să întroneze înlănțuirile întîmplătoare (efectuate „spontan"). Toate acestea s-au dovedit, în cele din urmă, a fi doar o iluzie a noului, căci rezultatele au condus fie la reeditarea arhetipurilor, fie la „ajustări" mai mult sau mai puțin „radicale" ale unor scheme preexistente încă din cele mai vechi timpuri.

Evident, relația conținut-formă şi echilibrul dintre ele rămîne o constantă care decide, în cele din urmă, toate coordonatele de limbaj fonic, structurare şi conexare a părților. Forma rămîne modul de materializare la nivel sonor a afectelor pe care arta muzicală le vehiculează, iar numărul şi înlănțuirea dintre „secțiuni" sînt chemate să producă tocmai efectul reclamat şi necesitat de rațiunile conținutului. Iată pentru ce cunoaşterea legilor de alcătuire a „tiparelor" ajută la înțelegerea corectă şi clară a „mişcării" înseşi a ideilor şi afectelor pe care muzica este chemată a le transmite publicului.

II FORME, STILURI, GENURI

2.1 Forme muzicale

Originile formelor muzicale

Din îmbinarea părților (repetabile sau nu) ale unei muzici, s-a văzut că rezultă „arhitectura" acesteia. Dar la baza ei stau nu numai legile înlănțuirii şi a funcțiilor amintite, ci acestea sînt la rîndul lor rodul unui anumit număr de „principii" de bază sau surse din care izvorăsc formele în totalitatea lor. Cercetînd analitic o compoziție, muzicologul va fi întotdeauna obligat să-i stabilească natura „discursului muzical", care arată fără putință de tăgadă baza care i-a dat naştere şi i-a „programat" dintru început toate coordonatele formale. Ştiința contemporană nu mai poate face abstracție de pomenitele izvoare, dacă tinde, cu adevărat, către o cunoaştere a legilor generatoare ale muzicii. Ele reprezintă adevărate *legi obiective*, întrucît corespund anumitor necesități strict omeneşti, şi sînt rodul gîndirii muzicale a omului de totdeauna, a simțirii şi trăirii lui şi numai a lui.

Triada coral-cântec-dans

Aceste puncte de pornire alcătuiesc un fel de *entități* muzicale, de *principii* universal valabile de la care pornesc toate felurile de muzică. Mai ales în a doua jumătate a veacului nostru, rolul lor a fost dezvăluit în toată amploarea şi s-a stabilit că în evoluția artei s-au cristalizat cu timpul cinci importante categorii de surse, dintre care primele trei se grupează într-o celebră triadă formată din *coral, cîntec şi dans*[1]. Le urmează îndeaproape *improvizația* şi *marile forme compuse* prin înlănțuire nemijlocită. Dintre toate se remarcă a fi de primă importanță *triada* inițială care le cuprinde şi pe celelalte sau le subînțelege.

Ar fi, desigur, greu să se stabilească în amănunt rolul fiecărui principiu în parte şi drumul de dezvoltare muzicală pe care îl inițiază. Este suficient a arăta că din fiecare „entitate" izvorăsc forme şi tipare muzicale de un anumit caracter, dar că toate cărările străbătute nu rămîn izolate, ci se întretaie de multe ori cu celelalte, dînd loc unor „confluențe" pe cît de interesante, pe atît de fecunde în cîmpul dezvoltării istorice a muzicii. În cele ce urmează, se vor vedea cîteva din cele mai importante consecințe pe care le determină fiecare principiu separat, precum şi direcțiile inițiate în evoluția istorică a formelor.

Coralul

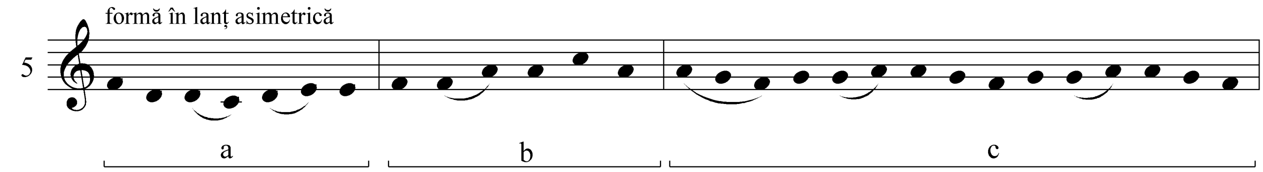
Coralul subînțeles de către Degen[2] mai mult sub aspectul cîntării gregoriene (din Biserica romană) este determinant în ceea ce priveşte naşterea şi evoluția polifoniei, precum şi a formelor ei mai cunoscute: *motet, madrigal, ricercar, variațiuni pe coral, fuga, variațiuni pe „basso ostinato"* (şi altele mai puțin importante). Ar fi însă astăzi o greşeală a se considera

---

[1] Apud: Degen, Helmut. *Op. cit.*, p. 339—340.
[2] Degen, Helmut. *Op. cit.,* p. 340—341.

coralul apusean ca singura sursă a polifoniei. Cîntarea bizantină, care la începuturi a avut origini comune cu cea din restul Europei, este, în consecință, la fel de importantă pentru dezvoltarea acestei tehnici şi a formelor cărora le dă viață. În secolul nostru, cu atît mai mult, prin libertatea ritmică şi melodică, prin elementele de microtonie (intervale mai mici decît semitonul), generează forme dintre cele mai interesante şi mai noi (heterofonice), fiind considerată ca un mijloc de împrospătare a limbajului muzical. Cît priveşte coralul gregorian, acesta este socotit, pe drept, ca sursă a polifoniei şi a legilor de dezvoltare a contrapunctului datorită *asimetriei* care îi este, în general, proprie şi a posibilităților de a fi însoțit de alte voci. Apare deci ca o sursă a unei muzici de tip „dezvoltător”, prin continua „variație în lanț”.

GLORIA (4) *



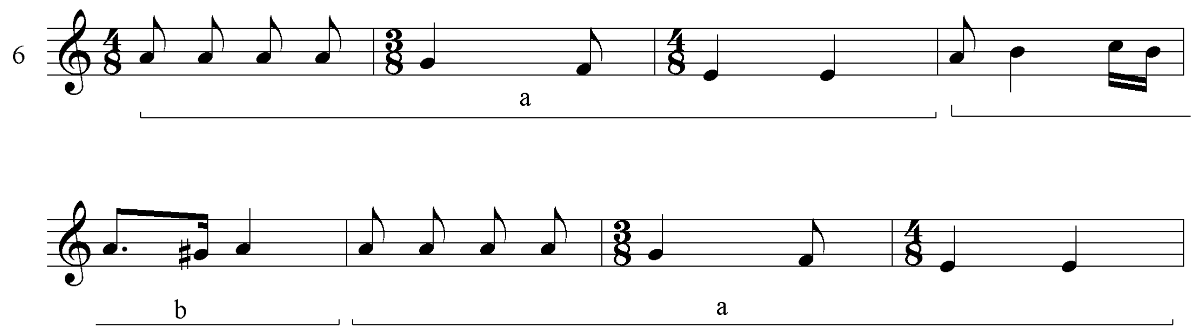
(durată inegală a secțiunilor)

* Sursa: Johner, D. *Wort und Ton im Choral*. Leipzig, Edit. Breitkopf, 1953, p. 99

Cîntecul

Cîntecul, afiliat foarte frecvent noțiunii generale de „melodie” este diferit în mare măsură de coral datorită valorilor de durate care se asociază evoluției intervalice. Desigur, şi în coral găsim *melodii*, uneori de mare expresivitate, dar în cîntarea propriu-zisă ele sînt mai bogate, şi în ceea ce priveşte numărul de sunete, şi sub raportul succesiunilor de durate. În plus, cîntecele mai dispun de anumite simetrii structurale interne datorate repetărilor unor fragmente de egală extensiune cu conținut muzical comun sau asemănător. Exemple în acest sens vom găsi, numeroase, în cîntarea populară:

PÎNĂ-I JUNE-NTR-UN VÎNAT



a=a (secțiuni cu conținut comun)

Sursa: Nicola, I.R.; Szenik, I.; Mîrza, Tr. *Curs de folclor muzical*. Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1963, p. 290.

Acelaşi fenomen se petrece, evident, şi în cadrul muzicii culte, unde dobîndeşte o organizare conştientă şi adesea foarte elaborat.

Datorită posibilităților mai diverse ale îmbinării de înălțimi, durate, segmente cu structuri simetrice, succesiuni regulate de accente, cîntecul inițiază drum larg unei pluralități de forme. Astfel, *liedul, aria*, micile şi marile *forme bi* sau *tristrofice* instrumentale cu însuşiri melodice, *rondo*-ul, *variațiunile, sonata, simfonia, concertul, poemul simfonic, cantata, oratoriul, opera,* toate derivă în ultimă analiză din cîntec; mai precis, din *principiul cantabil*.

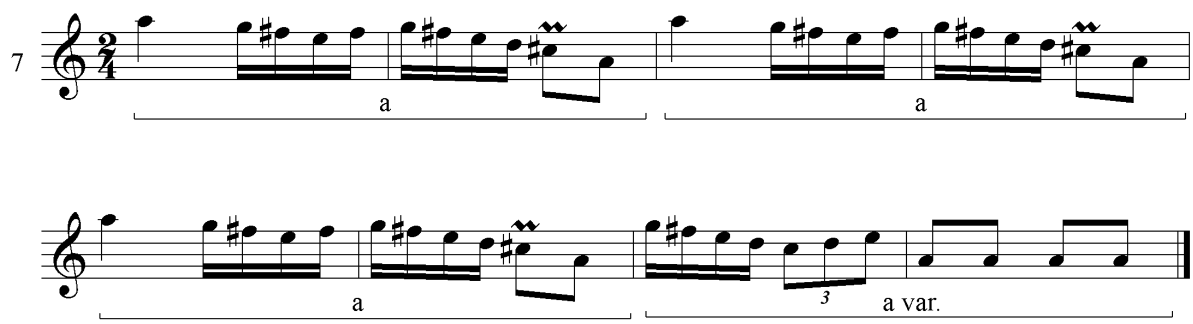
S-ar crede că sonata şi simfonia au – în aparență – prea puține afinități cu *entitatea melodică* luată ca element inițial de referință. Totuşi, la o examinare făcută cu atenție şi

competență, orice analist va descoperi resorturlle primordiale care generează structurile interne ale temelor şi componentelor de bază ale acestor forme, adică esența lor melodică. Aşadar, de la cîntecul simplu pînă la marile lucrări sonato-simfonice, drumul străbătut, oricît de lung şi de complicat ar fi, nu poate porni decît de la un singur punct; stațiile de pe parcurs, inclusiv cea finală, pot fi însă monumentale!

Dansul

Dansul constituie acel principiu unde muzicii i se asociază o activitate umană pe cît de plăcută pe atît de des întîlnită: evoluția coregrafică individuală sau colectivă. Prezent din timpuri imemoriale, dobîndind rînd pe rînd funcții magice, sărbătoreşti sau de divertisment, dansul s-a asociat totdeauna cu arta sunetelor, sau cel puțin cu unul din componentele sale de bază: ritmul. Atunci cînd o melodie este destinată dansului va fi influențată puternic de *simetria paşilor* pe care grupul coregrafic trebuie să-i coordoneze în timp şi pe un spațiu anume destinat. Din cauza aceasta ea se acomoda mişcărilor ritmice ale corpului, primind *simetrii structurale interne* mult mai accentuate decît un simplu cîntec liric. De aici şi modalitatea cu totul aparte de compunere a muzicilor de dans în care periodicitatea ritmică şi a îmbinării părților devine legea fundamentală. Toate acestea ni le demonstrează convingător dansurile populare:

BRÎUL PE OPT (fragment)



repetare simetrică egală a segmentelor

Sursa: C.G.M. *Culegere de melodii de dansuri populare*, vol. II, 1953, p. 2.

Tot în dans, succesiunea accentelor melodiei va cădea cît mai periodic şi mai regulat cu putință, contribuind astfel la realizarea simetriilor atît de caracteristice.

Cît priveşte drumul pe care dansurile îl deschid dezvoltării istorice a formelor, acesta trece, în timp, prin faze în care genul respectiv dobîndeşte importanță variabilă, ajungînd uneori chiar la prioritate. Este cunoscut că în epoca Renaşterii (sec. XVI), dar mai ales în cea a Barocului muzical (jumătatea a II-a a sec. XVII, prima jumătate a sec. XVIII) dansul vocal şi apoi cel instrumental cunoaşte o largă răspîndire. Asistăm la o adevărată eră a dansului. Formele cărora le va da naştere vor fi în primul rînd dansurile de epocă: *pavana, gagliarda, menuetul, rigaudon*-ul*, siciliana, allemanda, couranta, sarabanda, giga*. Ultimele patru, datorită contribuției lui J.J. Froberger (sec. XVII), se grupează într-un ciclu alcătuind *Suita*, aşa cum va fi preluată de marii clasici: J. S. Bach, G.F. Händel, Fr. Couperin, J. Ph. Rameau şi ridicată la cele mai avansate stadii de măiestrie componistică. Ar fi o greşeală a se crede însă că piesele amintite sînt cele mai importante „consecințe" ale principiului dansant. Direct sau indirect, acesta îşi exercită influența asupra unor forme care, aparent, sînt independente, ca *rondo*-ul (medieval, baroc, clasic vienez), *variațiunile* (mai ales cele ornamentale efectuate pe o temă de dans), *scherzo*-ul (ca „derivat" al menuetului), *sonata veche* (a epocii barocului) – *trisonata*, în măsura în care fuzionează cu suita; „*Exercițiile*" lui Domenico Scarlatti (cînd au o tentă de dans). Tot dansuri erau la începutul veacului XVII *passacaglia* şi *ciacona*, care în răstimpul cîtorva decenii devin forme de *variațiuni pe „basso ostinato*". În timpurile clasicismului vienez şi ale romantismului dansurile de epocă nu sînt abandonate, dimpotrivă,

cunosc o largă aplicare în muzica maeştrilor vremii. *Menutul, mazurca, poloneza, contradansul, valsul* devin adevărate „piese de caracter", specifice stilului pe care îl ilustrează, iar compozitorii le reunesc în „caiete". Ulterior, şcolile naţionale vor promova prin aşa-zise „prelucrări" dansuri caracteristice ale diferitelor popoare. La noi, mai ales *hora* deţinea primatul în ansamblul lucrărilor compozitorilor înaintaşi din veacul trecut. Suitele, baletele, potpuriurile nu sînt altceva decît succesiuni ale unor piese de dans mult apreciate de melomanii dintotdeauna. Rezultă deci că *principiul dansant* este bogat în consecinţe pe planul dezvoltării formelor.

Improvizaţia

Improvizaţia este o modalitate „primară", străveche de a „face" muzică. Încă din vremurile imemoriale, dar şi în cele de astăzi (mai ales în folclor), cîntecul poate porni dintr-o stare de indecizie, de căutare a melodiei. Acest moment marchează de fapt punerea în aplicare a principiului improvizatoric, mînuirea oarecum timidă a unor formule melodice născute spontan sau dinainte ştiute. Ele se concretizează pe parcurs într-o melodie din ce în ce mai închegată. Odată cu apariţia armoniei şi a instrumentelor cu clape sau cu corde, improvizaţia dobîndeşte noi dimensiuni tehnice; ea devine un adevărat principiu de compoziţie. Instrumentistul, înainte de a începe o piesă, caută foarte adesea anumite acorduri sau înlănţuiri de armonii, care, treptat, ajung să se precizeze, să se încadreze în tonalitatea dorită. Este adevăratul „simbol al bucuriei de a cînta"[1], momentul de desprindere din „haosul" începutului a ceea ce va deveni muzică.

Improvizaţia a generat aşa-zisele forme de „tip fantezie"[2], între care se disting *preludiul, fantezia, toccata, improvizaţia, invenţiunea, recitativul*, dar şi multe cîntece din folclorul diferitelor popoare. Se poate spune că fiecare melodie populară dobîndeşte prin interpretare un anumit „coeficient improvizatoric", ea „recreîndu-se" *ad-hoc* oricînd ar fi intonată. Tot în aceeaşi categorie trebuie astăzi încadrate şi muzicile numite *aleatorice* (lat., alea = zaruri), care au cunoscut o destul de mare răspîndire în secolul nostru, deceniile '50-'60. Ele se sprijină pe o improvizaţie ce poate ajunge pînă la absolutizare. Cu timpul (sfîrşitul deceniului '70-'80) s-a revenit la forme scrise conform uzanţelor componistice verificate prin tradiţie.

Formele în lanţ

Marile forme construite „în lanţ" au la temelie desfăşurarea unor serţiuni mici sau mari, vocale şi instrumentale, adică aşa-zisul procedeu al *derulării*[3]. Succesiunea se poate efectua fie în ,,flux continuu", fie prin îmbinarea de „părţi" relativ încheiate: *arii, coruri, recitative, ritornele instrumentale* etc. Acestei ,,familii" îi aparţin: *opera, oratoriul, cantata, pasiunea, messa, baletul*. Formează o categorie foarte răspîndită, dar procedeul care îi dă naştere este de o relativă simplitate şi nu diferă esenţial de cel mai elementar mod de compoziţie iniţial amintit, adică îmbinarea „pe orizontală" a unui număr de idei muzicale. În acest fel, „cercul" s-a închis; pornind de la incantaţia magică primitivă unde se produce repetarea obsesivă a unei „formule" muzicale scurte, se ajunge cu timpul la impresionantele edificii din operă, oratoriu şi cantată...

2.2 Stiluri

Una din problemele cheie de la care porneşte înţelegerea tuturor formelor, evoluţia lor în timp, este *stilul*. Termenul era cunoscut încă din antitichitatea romană (în latină, *stilus* = condei – întrebuinţat mai ales 1a tablele cerate). Pentru literatură acest cuvînt arată „o

[1] Vezi*:* Degen, Helmut. *Op. cit*., p. 372.
[2] *Idem,* p. 339.
[3] Vezi*:* Degen, Helmut. *Op. cit., p. 375.*

modalitate de a scrie...", „punerea în pagină de către scriitor a mijloacelor sale „literare"[1]. Antichitatea, Evul mediu, Renaşterea, epocile de mai tîrziu au utilizat mult şi felurit noțiunea: figurile de stil, ştiința stilului, diferitele lor categorii erau îndelung comentate, studiate, discutate.

În muzică termenul a dat naştere atît unor confuzii, cît şi la interpretări ambigue. Se vorbeşte astfel, uneori, despre stil *omofon* şi *polifon*. Primul se referă la metoda compoziției „pe verticală", adică prin înlănțuiri de sunete suprapuse în acorduri, al doilea înțelege o conducere „pe orizontală" a vocilor care primesc independență şi profil propriu. Este adevărat că ambele nu sînt decît „modalități de a scrie" o partitură, dar ele se întîlnesc în epoci bine individualizate şi diferențiate, stilistic vorbind, la nivelul altor „parametri" sonori. De altfel, *între omofonie şi polifonie nu există granițe propriu-zise*! Prima derivă, evident, din cea de a doua, prin „tipizarea" unor mişcări de voci care conduc la succesiuni acordice devenite, cu vremea, „formule" stabile. Pe de altă parte, în unduirea unor linii melodice independente este cu neputință a se evita momentele de „etajare" a sunetelor. În felul acesta, totul dobîndeşte o pronunțată relativitate, iar opinia lui Henri Pousseur, potrivit căreia „etimologic vorbind polifonia nu se referă în mod singular şi necesar la existența *mai multor voci*... ci a celei de *mai multe sunete*"[2], apare pe deplin fondată. Tot aşa şi împărțirea formelor muzicale în *omofone* şi *polifone* devine un act arbitrar. Nu o dată, chiar în piese mici, întîlnim ambele tipuri care conlucrează la menținerea trează a interesului ascultătorilor prin contrastele şi gradațiile sonore pe care le produc.

Aşadar, pînă la o anumită limită, stilul se poate confunda cu scriitura, dar dincolo se angrenează un mare număr de alte calități şi „parametri" muzicali care concură la definirea termenului. Acolo „unde... se schițează anumite constante există stil", arată un alt teoretician contemporan[3], înțelegînd prin aceasta raportul dintre formă şi conținut. *Stilul muzical reprezintă deci modul coordonării mijloacelor de expresie şi a elementelor ce alcătuiesc forma*. Aceasta are o pronunțată variabilitate în timp, şi ca atare se conturează în sensul unei categorii istorice. Faptul se justifică prin aceea că evoluția muzicii ne arată, pe parcursul unor perioade mai lungi sau mai scurte, schimbări sensibile în construcția formelor. Să luăm un exemplu. *Sonata*, care are, poate, structura cea mai complexă, porneşte din muzica instrumentală a Renaşterii, cînd era denumită *Canzone da sonare*. Ulterior, în lumea barocului, la clasicii vienezi, în romantism, ca şi în timpurile noastre, ea evoluează treptat, perfecționîndu-şi mereu „tiparul", schimbîndu-şi necontenit componentele şi modul lor de a se îmbina, în felul acesta stilul îşi pune pecetea asupra alcătuirii interioare a. schemei. Constatarea este valabilă pentru aproape toate formele, care devin mereu „altele" cu fiecare epocă, chiar dacă schimbările pot fi uneori abia sesizabile (în forme mici de exemplu).

Atunci cînd vorbeşte despre stiluri, muzicologia de astăzi înțelege, ca atare, nu scriitura, ci împrejurările şi ambianțele care au generat-o. Se stabileşte în acest mod o succesiune de epoci. Ele, în ordine cronologică, sînt următoarele: *evul mediu, renaşterea, barocul, clasicismul vienez, romantismul, postromantismul şi epoca contemporană*[4]. În linii mari, toate schițează acele „constante" capabile să stabilească criterii de evaluare a tiparelor şi a felului cum sînt construite. Raportul formă-stil dobîndeşte astfel o importanță hotărîtoare prin schimbările pe care le produce necontenit nu numai în „limbajul" muzicii, dar şi în modalitățile prin care el se „închează" sub raport formal.

---

[1] Guiraud, Pierre. *La Stylistique.* Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 11.

[2] Pousseur, Henri, *Musique, Sémantique, Société.* Tournai, Edit. Casterman, 1972, p. 27

[3] Granger, Gilles-Gaston. *Essai d'une philosophie du style*. Paris, Librairie A. Colin, 1968, p. 8.

[4] Aceste epoci sînt valabile, mai cu seamă pentru spațiul inuzical european. În alte culturi de pe întinsul globului, stilurile pot primi denumiri diferite şi se succed în alte perioade de timp (n.n.).

2.3 Genurile muzicale

În strînsă legătură cu stilul stau *genurile muzicii*. Ele sînt o categorie estetică la fel de controversată, mai ales că în domeniul componistic se lasă mult mai greu definite şi delimitate decît în literatură. Pentru arta scrisului genurile par să aibă o însemnătate aparte şi îşi încep teoretizările încă din *Poetica* lui Aristotel ca şi din *Arta poetică* a lui Horaţiu. „Noţiunea de gen devine baza întregii literaturi şi se răspîndeşte în categorii din ce în ce mai numeroase, din ce în ce mai subtile pe măsură ce sînt aprofundate”[5]. Distingem genuri *lirice, epice, dramatice, didactice, pastorale sau bucolice, oratorice, istorice, de roman*, fiecare cu subdiviziunile şi ramurile adiacente.

Nu se poate spune că muzica, prin diferitele ei grupuri de lucrări, este cu totul străină de cele semnalate pînă acum în domeniul literar. Piese încadrabile în categoriile de mai sus (mai puţin romanul, care este cu totul specific literelor) se pot întîlni cînd şi cînd. Dar ele nu au, sub acest aspect, ponderea din literatură. *Genurile muzicale pot fi definite drept categorii de muzici grupate fie în raport cu sursa fonică din care iau naştere, fie conform unor criterii de expresie sau modalităţi de realizare tehnică.* Între ele se produc, fireşte, întrepătrunderi, iar unele noţiuni ca „genul polifon” sau „genul omofon” devin improprii, fiind prezente, după cum s-a văzut, şi în sfera stilului.

Încercînd o sistematizare a tuturor termenilor muzicali cu referinţă la genuri, obţinem, pe baza definiţiei schiţate, următorul tabel:

Conform criteriilor sursei sonore

Genul **VOCAL**	*monovocal solo:*	cîntarea monodica populară, gregoriană, bizantină
	monovocal cu acompaniamente:	aria liedul recitativul
	plurivocal:	ansambluri vocale (cu sau fără acompaniament)
Genul **INSTRUMENTAL**	*cameral:*	pentru instrumente solo, pentru ansambluri de 2, 3, 4, 5 ... 10 instrumente, eventual cu voci umane
	simfonic:	simfonia propriu-zisă, forme vocal-simfonice, (gen oratorial!), concertul, poemul simfonic, simfonia programatică
	electronic sau de *muzică concretă:*	piese imprimate pe bandă magnetică, realizate cu mijloace electro-acustice

Conform criteriilor de conţinut

Genul **LIRIC**: (dramatic)	opera, cantata, oratoriul liric, liedul de proporţii extinse, aria de concert, cîntecele lirice din folclor
Genul **EPIC**:	oratoriul propriu-zis şi varianta sa pasiunea, balada (în accepţiunea ei din sec. XIX-XX), balada populară monodică sau cu acompaniament instrumental

Cît priveşte „genul” polifon şi omofon, arătam că se confundă cu modalităţile de „scriere” a muzicii. Elaborate pe baza artei şi a ştiinţei contrapunctului, apar forme ca: *motetul, madrigalul, ricercarul, fuga, passacaglia, ciacona, partita*. Se mai întîlneşte uneori

[5] Guiraud, Pierre. Op. cit., p. 13.

şi termenul „gen de suită” încadrat cel mai frecvent în muzica de dans. De altfel, problema terminologiei constituie astăzi un subiect pe cît de viu, pe atît de îndelung dezbătut de muzicologi. Trebuie spus că, în strînsă legătură cu formele şi genurile muzicale, terminologia cunoaşte de-a lungul vremurilor substanţiale mutaţii, care în ultimele decenii au devenit obiectul unei asidue cercetări. În legătură cu aceasta va fi suficient să arătăm că balada a avut importante avatarii în timp, ajungînd la sensuri expresive opuse. Astfel, în evul mediu *ballata* desemna o piesă de dans vocală, ulterior cu „voci instrumentale” (sec. XIV). Timpurile de mai tîrziu neglijează aproape complet acest „gen”, pentru ca în secolul XIX stilul romantic să-l readucă în actualitate sub denumirea uşor schimbată: balada. Acum însemnează însă o piesă instrumentală sau vocală cu caracter liric-evocator, o povestire muzicală de iz romantic. În folclor balada populară sau recitativul epic al baladei povesteşte întîmplări mai vechi sau mai noi, fapte de vitejie, răscoale ale maselor ţărăneşti.

Putem conchide, prin urmare, că terminologia muzicală strîns legată de lumea formelor, a stilurilor şi genurilor este pe cît de „elastică” pe atît de variată. Se încearcă astăzi a se opera o sistematizare a ei pe criteriile metodologiei ştiinţifice, dar este încă departe de a fi încheiată. O altă concluzie se mai desprinde şi din legăturile strînse dintre stil şi gen, care devin cu adevărat generatoare de formă, căci toate tiparele şi schemele nu pot face abstracţie de sursa fonică sau conţinutul de idei care le-a dat viaţă. Paralel, alte elemente ca: relaţiile tonale, armonia, contrapunctul, vocalitatea, instrumentalitatea, sistemele de organizare a sunetelor (moduri, tonalităţi, dodecafonie ş.a.) conlucrează strîns la realizarea ideii de ronstrucţie a unei piese muzicale.

Triada *formă – stil – gen* alcătuieşte, în sine, o unitate indestructibilă, căci toţi termenii ei se împlinesc şi se completează reciproc. Nu pot exista forme în afara unui stil anumit sau neîncadrabile într-un gen. Iată pentru ce toţi trei factorii dobîndesc importanţă şi devin atît de greu definibili. Ei se mai subordonează şi acelor elemente fundamentale care împreună alcătuiesc *limbajul muzical*, atît de important în stabilirea, mai ales, a coordonatelor stilistice de bază. Aşa-zisele *stileme* constituie tocmai componente ale formei şi limbajului, întruchipîndu-se din „curgerea” într-un anume fel a melodiei, din înlănţuirea tipică de ritmuri, din succesiuni armonice şi culori timbrale proprii unei perioade de timp şi zone geografice date. O cunoaştere aprofundată a muzicii va trebui să ţină seama, în consecinţă, de toate acestea. Orice analiză muzicală din care lipseşte numai un singur termen al triadei riscă să devină lacunară, unilaterală, sau chiar lipsită de profesionalitate. Astfel, investigaţia pur formală apare de un tehnicism îngust; alta mărginită doar la gen sau componentele stilului şi limbajului (eventual la comentarea conţinutului) se situează la periferia obiectului cercetării. De aceea muzicologul bine înarmat sub aspect profesional va şti să îmbine cu măiestrie toţi termenii. în funcţie de priorităţile reclamate de lucrarea supusă cercetării. Tot astfel, un iubitor de muzică înarmat cu elementare cunoştinţe rezultate din triada amintită va asculta cu o înţelegere sporită orice lucrare, izbutind să-i descifreze sensurile adevărate şi chiar calităţile aparent ascunse.

III. DESPRE MORFOLOGIE ŞI STRUCTURĂ

3.1 Morfologia
- Melodia
- Perioada
  - Tematica perioadei
  - Armonia perioadei
  - Structura perioadei
  - Perioade atipice

3.2 Structura
- Figura
- Motivul

3.1 Morfologia

Melodia

În procesul de analiză a formelor muzicale se pot remarca un număr de elemente care devin hotărîtoare pentru întreaga constituire a operei supuse cercetării. Dintre acestea, fără îndoială, melodia deține o pondere aparte, căci aproape nu există muzici din care ea să lipsească. *Melodia este cea care trasează contururile formei*, tot aşa cum în artele vizuale linia cu sinuozitățile ei aduce reprezentarea figurilor dintr-un desen sau pictură. De aceea studierea melodiei şi a înveşmîntării ei armonice reprezintă momentul prim, din care se vor desprinde, cu încetul, componentele mari ale unei scheme date.

Clasificările la care au fost supuse melodiile din diferite timpuri se bazează pe numeroase criterii de studiu. Cel mai important se referă la sursa din care ele se dezvoltă.

a) *Melodii vocale*, cu calități ce izvorăsc din însăşi natura lor intrisecă: intervale uşor de intonat, ritmuri simple, o „întindere" potrivită vocii care o emite, preferință pentru diatonie (eventualele cromatisme sunt utilizate cu prudență).

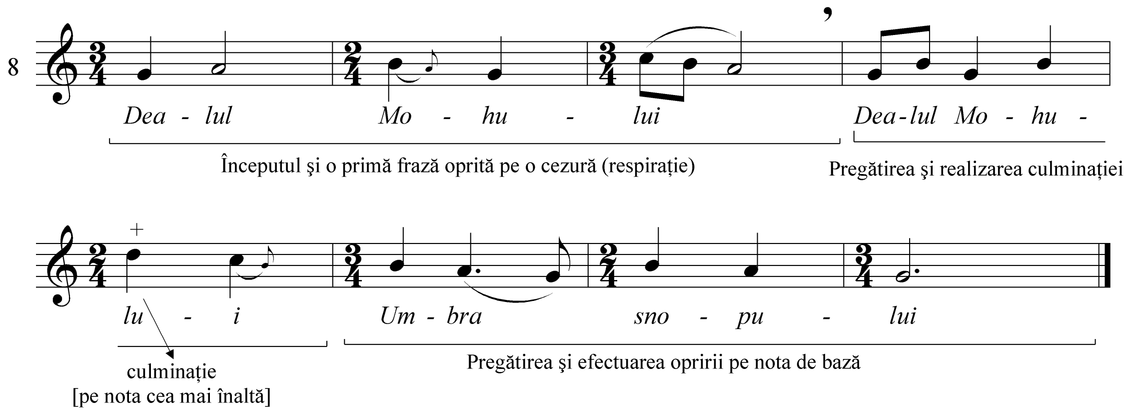
b) *Melodii instrumentale*, care pot executa „salturi" în intervale mari, dispun de posibilități sporite în conturarea unor ritmuri complicate, cu întindere mare în ceea ce priveşte „registrele" de înălțime, iar sunetele cromatice le pot intona relativ uşor.

Toate acestea se repercutează, evident, asupra formelor în care cele două categorii se încadrează.

În ceea ce priveşte construcția interioară, felul în care este condusă succesiunea de sunete, se pot distinge alte două tipuri fundamentale, indiferent de sursa fonică din care pornesc.

1. *Melodii cu structuri asimetrice*, apropiate de vorbire, unde accentele (metrice şi ale limbii), dispuse la intervale de timp inegale, îi confera o aparentă libertate a construcțiilor. Acestea se întîlnesc în cîntarea populară, încadrate mai ales în genuri ca balada, cîntece rituale sau magice, alteori în muzica bisericească, apuseană (gregoriană) sau răsăriteană (bizantină). Legile de „conducere" a drumului pe care îl parcurg sunetele profilează în general un „*cursus melodic*" cu contur de „valuri", care conduc spre un punct culminant numit *climax* (situat de obicei pe un sunet mai înalt), după care totul se linişteşte, coborînd abrupt sau printr-o sinusoidă" la nota de început. Un exemplu din muzica populară (cîntec ritual, de seceriş) ilustrează o astfel de componență:

DEALUL MOHULUI

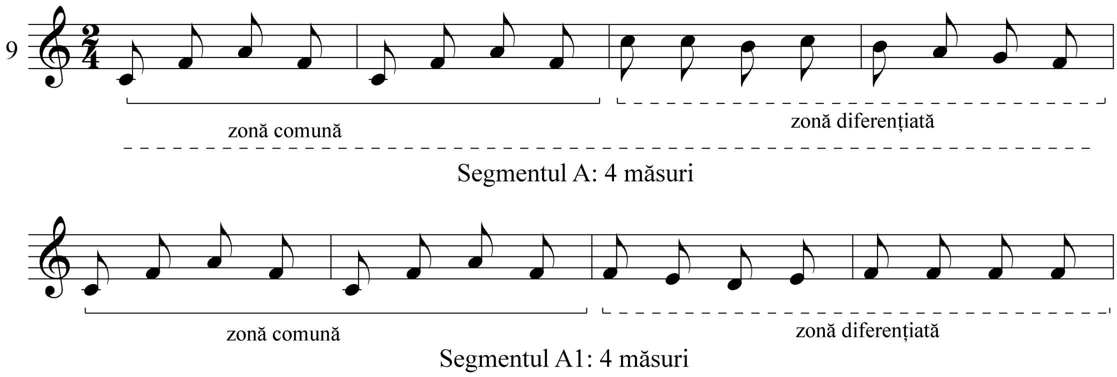


Sursa: Nicola I.; Szenik, I.; Mîrza Tr. *Curs de folclor muzical*. Op. cit. p. 276.

Din întreaga arhitectură se desprinde convingător caracterul asimetric apărut prin nerepetarea nici unui fragment, succesiunea de măsuri cu număr variabil de timpi şi a unor segmente de extensiune inegală. Totul schițează grafic o linie ondulată ce porneşte dintr-un punct fix („finalis"), atinge culminația şi se reîntoarce la nivelul de plecare.

2. *Melodii cu simetrie internă*, care, spre deosebire de cele anterioare, dau dovadă de calități opuse. Sunt divizibile în segmente de întindere egală care au, adesea, conținut identic sau uşor variat. Ele îi conferă simetria, rezultată fie din funcția de dans, fie din alcătuirea interioară a strofelor textului. În cele ce urmează, un exemplu luat tot din muzica noastră populară demonstrează cu claritate o atare constituire:

LA LIVADĂ SUB CETATE



Sursa: Drăgoi, S. *Monografia muzicală a comunei Belinț*. 1935, p. 62.

Ea se justifică prin înrudirea celor două „fraze muzicale" formate dintr-un număr egal de măsuri (4), în care primele două din fiecare frază sunt identice. Singura diferență o oferă "terminațiile" cu material melodic relativ diferit (cadențele melodice).

Din exemplele oferite, ambele tipuri fundamentale ne arată concomitent şi două modalități de a concepe muzica. Toate calitățile exprimate în cele de pînă acum se repercutează asupra artei culte, în care vom regăsi, în „variante" savant clădite, tipologii asemănătoare sau apropiate. Astfel, în creația lui J. S. Bach (1685 – 1750) este frecvent întîlnită o melodie instrumentală sau vocală cu asimetrii, denumită şi **energetică**, prezentă în unele *Invențiuni* pentru pian sau în recitative sau chiar în coruri de mare amploare (aşa-zisa „coloratură bachiană"). Pe de altă parte, opera marilor clasici ai şcolii vieneze din secolul XVIII oferă exemple de înaltă valoare din a doua categorie de melodii (simetrice), care, prin înveşmîntare într-o armonie adecvată, îşi sporesc mult calitățile. Iau naştere, astfel, elemente componente în care se poate disocia forma muzicală, acele segmente din reunirea cărora se compune orice fel de muzică.

Morfologia este, aşadar, studiul care se ocupă cu determinarea corectă a fragmentelor (simetric sau asimetric construite) care, prin înlănţuire, dau naştere unui „tipar” muzical şi se constituie în părţi mai mici ale acestuia. Melodia ca noţiune de contur şi armonia care-i întăreşte uneori funcţiile coloristice reprezintă aici factorii de bază.

Perioada

Cel mai simplu element al morfologiei unei piese îl formează *perioada* şi componentele sale – *frazele muzicale*. Ca şi în exemplul cîntecului popular anterior citat, o perioadă caracteristică este formată din opt măsuri, subdivizibilă în două segmente simetric egale a cîte patru măsuri, denumite fraze muzicale. De cele mai multe ori ele au un material fonic înrudit, alteori prezintă diferenţieri, dar, oricum, se poate spune despre cea de a doua că este determinată de către prima. Este cauza pentru care au fost denumite convenţional *frază antecedentă* şi *frază consecventă* (sau succedentă). Această terminologie este valabilă mai cu seamă cînd ambele componente se înrudesc prin tematică. În creaţia cultă, mai ales lucrările aparţinătoare muzicii de dans sau derivate din sursa primară a cîntecului, dobîndesc *morfologii periodice*, adică se încheagă prin înlănţuirea unor astfel de formaţiuni. Trebuie notat însă că cea mai bine diferenţiată şi mai clar alcătuită rămîne *perioada de tip expozitiv*. Este numită astfel întrucît are menirea de a prezenta, a „expune” o idee muzicală cît mai limpede şi mai uşor de reţinut, fapt care îi determină şi o construcţie adecvată.

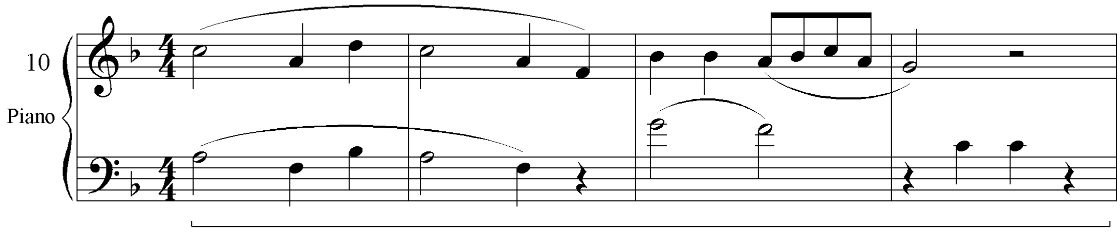
Analiza perioadei. În determinarea componentelor interioare se porneşte de la trei criterii fundamentale: **tematica** (“materialul” muzical), **armonia** (înlănţuirile armonice şi mai ales acordurle terminale ale frazelor) şi **structura** (subcomponentele de frază care alcătuiesc „microformaţiuni” cu rol „celular”).

Tematica perioadei

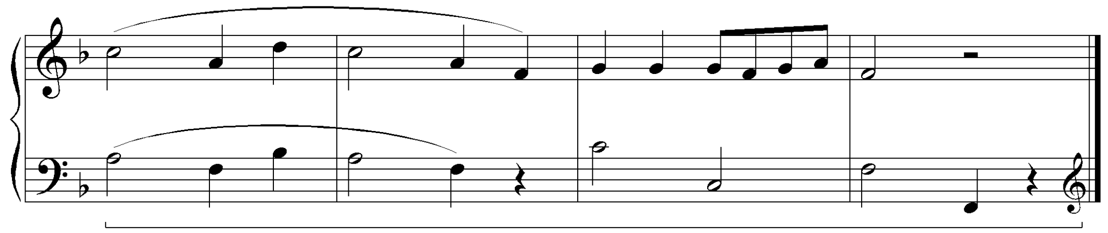
Tematica perioadei prezintă, la rîndul ei, tot trei aspecte.

1. Ambele secţiuni se înrudesc în ceea ce priveşte conţinutul, dar diferă prin terminaţii (cadenţe). Notarea lor se efectuează convenţional cu literele a – a^1:

D. Türk. MICĂ PIESĂ
(1750—1813)



a (4 măsuri)
frază antecedentă

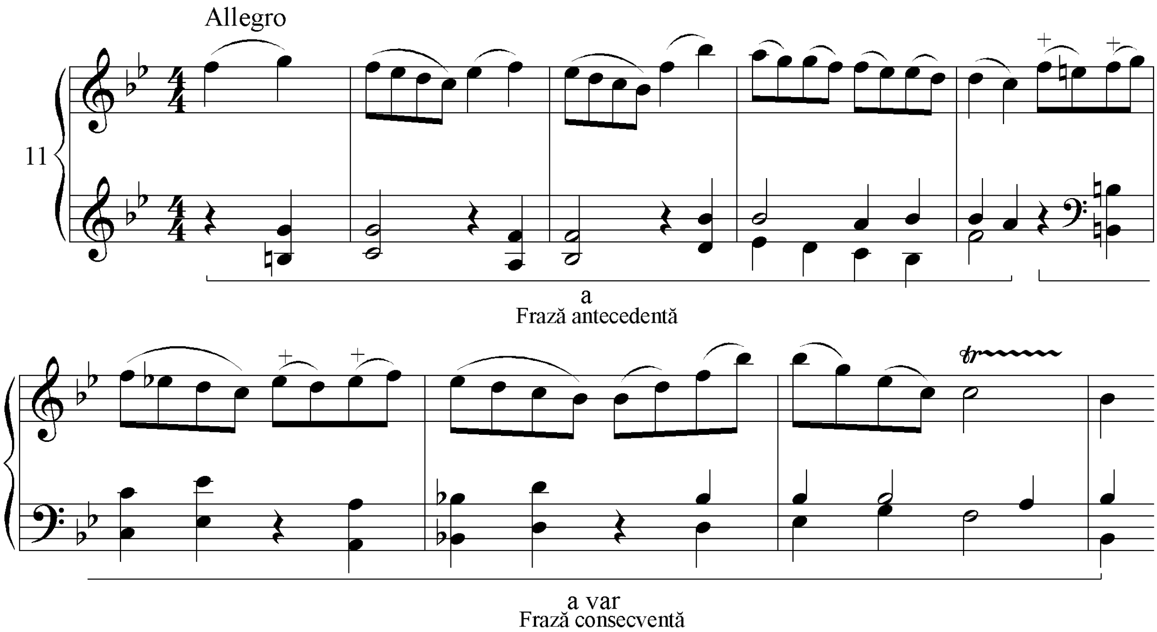


a^1 (4 măsuri)
frază consecventă

În perioada exemplificată primele două măsuri ale frazelor sunt comune, iar ultimele arată diferenţierea care justifică modul de reprezentare prin litere. Înrudirea cu cîntecul popular prezentat anterior este mai mult decît evidentă.

2. Deşi are material comun cu prima, fraza consecventă poate aduce, în cazuri mai rare, fenomenul de *variaţie*. În exemplul de mai jos sunetele de bază ale melodiei sunt „împodobite” cu „note străine” şi dau naştere procedeului *ornamentării*. Este numită frază consecventă variată şl va fi desemnată cu literele a – a ^{v}:

W A. Mozart. SONATA PENTRU PIAN ÎN SI BEMOL MAJOR, K.V. 189 – **Rondo**



În acest exemplu delimitarea subîmpărţirilor este mai dificilă deoarere perioada începe cu anacruză, iar frazele se suprapun peste barele de măsură. Cît priveşte pe cea dea doua, aceasta aduce atît variaţii prin ornamentarea notelor de bază ale primelor două măsuri (însemnate cu cruciuliţă), cît şi în acompaniament. Scopul urmărit de compozitor este, evident, diversitatea şi menţinerea trează a interesului auditiv.

3. Unele exemple de perioadă expozitivă pot să înlănţuie şi două fraze cu conţinut muzical relativ diferit. Notarea lor se va face, în acest caz, cu a – b. Este de reţinut faptul că „noutatea” materialului din ultimele patru măsuri nu poate fi absolută, ci păstrează, în linii generale, unele intonaţii anunţate încă de la început:

R. Schumann. **PAPILLONS**, Nr. 3



În felul acesta, perioada nu se formează doar din alipirea a două fraze, ci prezintă o continuitate logică şi o anume „conducere” a liniei melodice. Din exemplul dat, se mai desprind şi înrudiri ale unor măsuri cu conţinut comun, iar diferenţa o prezintă mai ales începutul şi sfîrşitul celei de a doua fraze. Ar putea intra aici în discuţie şi un eventual

procedeu al variației melodice, dar tocmai diferențele semnalate pledează pentru un grad mai mare de diversificare a materialului muzical.

Armonia perioadei

În desfăşurarea sa melodică o perioadă muzicală este, cel mai adesea, înveşmîntată cu ajutorul unor acorduri care se succed conform logicii armonice. Se observă, în general, existența unei anumite curbe pe care o descrie întregul flux sonor. Ea porneşte de la o anume stabilitate armonică şi tonală, pentru ca la finele frazei antecedente să se declanşeze un moment de instabilitate, produs, cel mai adesea, prin articularea treptei a V-a (dominanta) din tonalitate. Încheierea frazei consecvente (şi, implicit, a perioadei) restituie stabilitatea inițială. Schema simplificată a înlănțuirilor acordice va fi următoarea:

Tonica ⇨	Dominantă ⇨	Tonică
stabilitate	instabilitate	stabilitate

Formațiunile morfologice cu o astfel de curbă poartă denumirea de *perioade închise*.

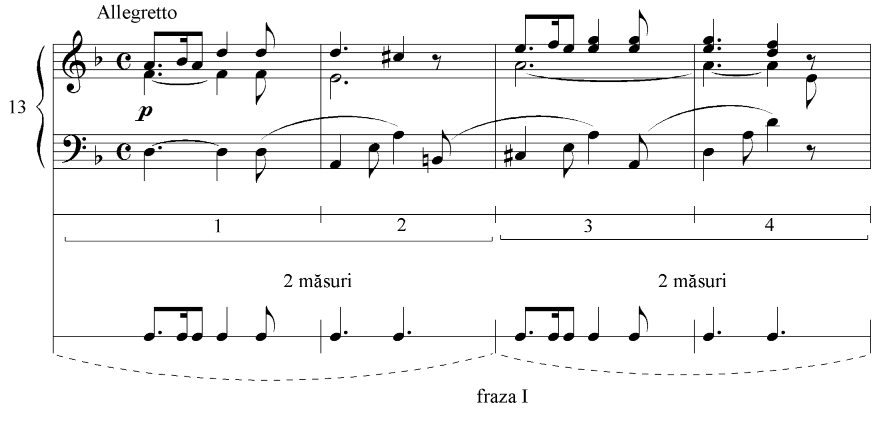
Spre deosebire de acestea, există numeroase exemple în care instabilitatea armonică şi tonală se produce tocmai la sfîrşit, dînd naştere la *perioadele deschise* – fie prin semicadență (oprire la treapta a V-a), fie cu ajutorul *modulației* în diferite tonalități. Relațiile tonale constituie o adevarată stilemă. În epoca barocului şi a clasicismului vienez, perioadele deschise modulante se opresc fie pe dominantă, fie pe relativa majoră a tonalității (minore) în care se desfaşoară. Odată cu romantismul, armoniile se îmbogățesc, iar modulațiile pot atinge tonalități mai îndepărtate. Evident, toate perioadele deschise arată existența unei *curbe ascendente* care porneşte de la stabilitate şi ajunge la instabilitate. În consecință, atari cazuri reclamă cu necesitate o continuare, menită să restabilească, în cele din urmă, tonalitatea şi armonia inițială. Dintre exemplele anterioare, cele cu nr. 10 şi 11 rămîn caracteristice pentru relația: *stabil – instabil – stabil*.

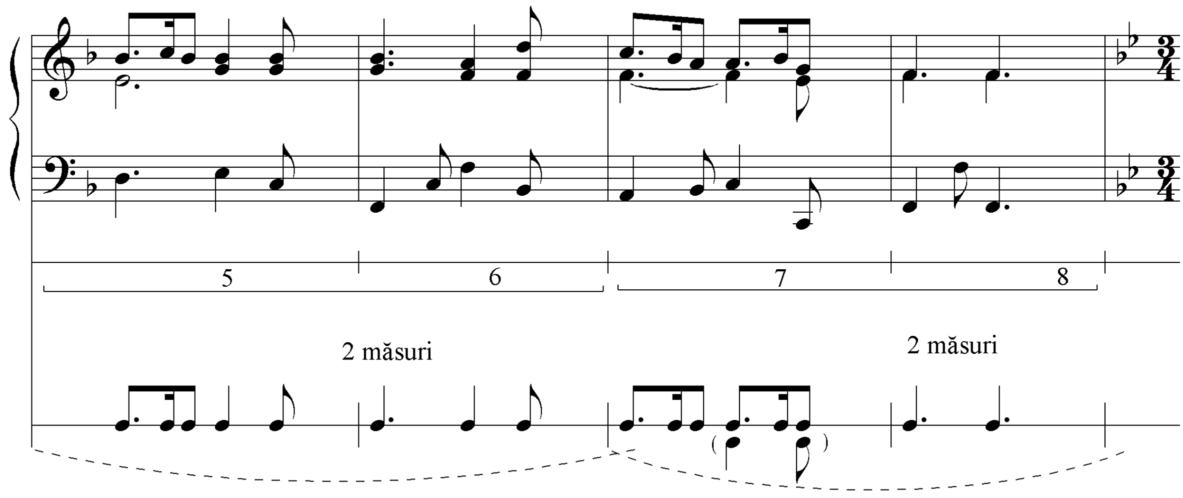
Structura perioadei

Termenul *structură* se referă, după cum am mai aratat, la micile unități în care se pot divide frazele. Aici, numărul măsurilor joacă un important rol în vederea stabilirii acelor tipologii care iau naştere din gruparea microelementelor componente. Distingem, astfel, două mari grupe de structuri în cadrul majorității perioadelor din literatura muzicală universală:

a) Construiri cu *periodicitate structurală* unde elementele se reunesc într-un număr egal de măsuri, pe toată întinderea perioadei. Formula grupării din două în două apare de obicei cel mai frecvent – Perioada = 8 măsuri = 2+2+2+2:

Gottlieb Muffat, SICILIANA
(1690—1770)





fraza II

Posibilitatea sesizării cît mai exacte a unor atari diviziuni depinde de mai mulți factori: melodici, ritmici, armonici, în exemplul dat, formulele ritmice succedate din două în două măsuri, cu neînsemnate transformări la sfîrşit, pledează cel mai convingător în favoarea unei periodicități structurale simetrice. Există însă numeroase cazuri cînd atari criterii obiective lipsesc sau sunt reduse ca număr. Într-o astfel de împrejurare, simțul muzical al analistului va decide asupra interpretării grupărilor.

b) *Contrastele structurale*. Acestea arată o derulare în număr inegal de măsuri a microcomponentelor frazeologice:

— prin totalizare, adică pornirea cu elemente scurte de o măsură, ajungîndu-se la secțiuni de două măsuri, după formula:

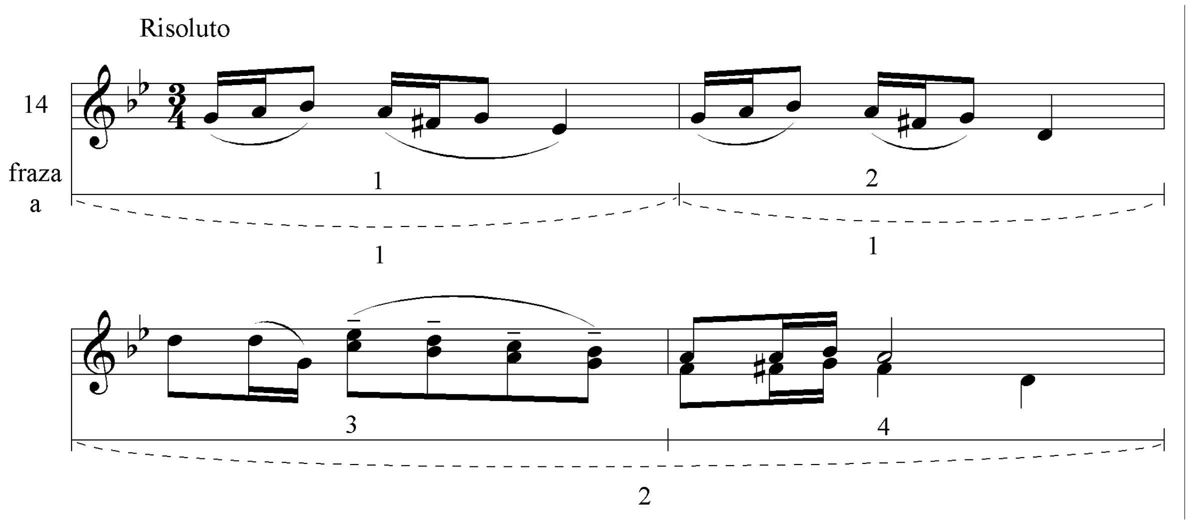
8 m. = 1 + 1 + 2 + 1 + 1 + 2;

— prin fracționare, unde se petrece fenomenul invers; aici formula perioadei va fi:

8 m. = 2 + 1 + 1 + 2 + 1 + 1.

Iată şi un exemplu de contrast structural prin totalizare, de unde se poate observa mecanisinul alăturării în număr inegal al măsurilor:

J.S. Bach. POLONEZA





Factorii determinanți rămîn tot cei cunoscuți pînă acum: mersul melodiei, ritmurile, succesiunile armonice, modulațiile. Totuşi formulele ritmice par a avea prioritate şi în cazul de față.

Posibilitățile enumerate pînă acum nu epuizează, evident, toate cazurile ce se pot semnala în structura perioadei. Au fost date doar cele mai clare, mai frecvente. Există însă şi periodicități din patru în patru măsuri (numite şi duble) sau, mai rar, din unu în unu. Tot aşa şi contrastele pot face apel la jumătăți de măsură, la reunirea mai multora, cum ar fi, de pildă, totalizarea dublă alcătuită după formula 8 = 2 + 2 + 4. Toate acestea depăşesc însă scopul propus de prezenta scriere, făcînd obiectul unor investigații de pură specialitate.

Perioade atipice

Alături de exemplele întru totul caracteristice enumerate pînă acum, literatura muzicală cunoaşte şi altele, în care apar abateri de la numărul (devenit clasic) de opt măsuri. Se produc aşa-zise „deranjamente" chemate să extindă sau, dimpotrivă, să prescurteze perioada, să-i confere alte proporții şi semnificații decît cele cunoscute.

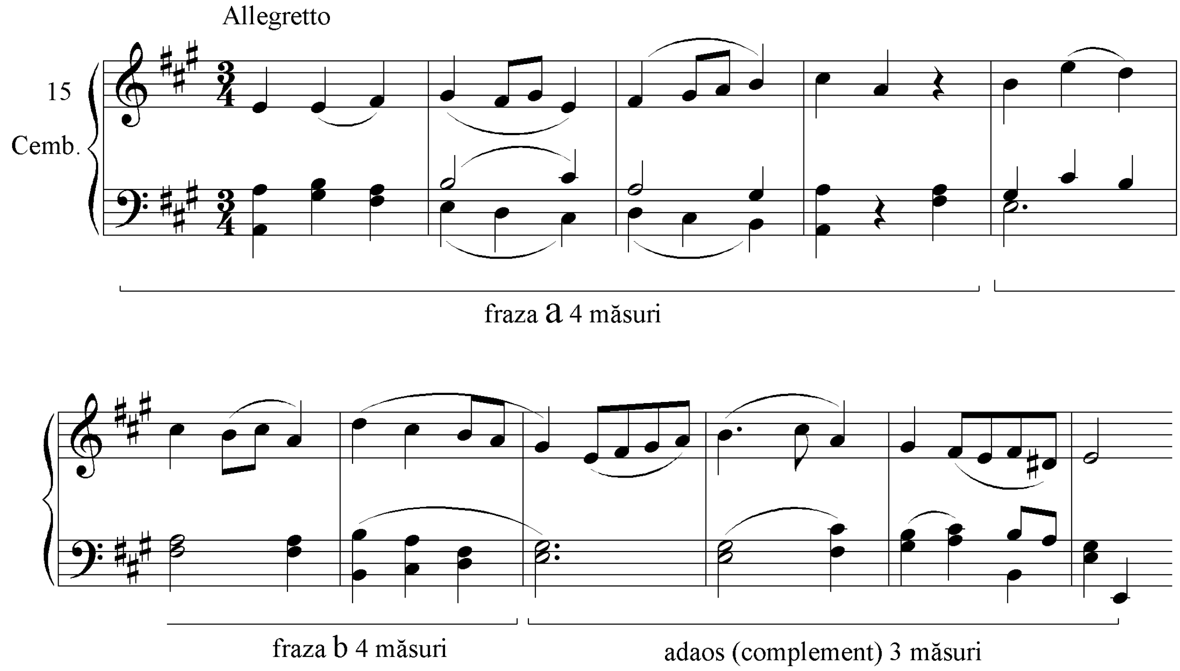
Printre importantele transformări pe care le poate suferi o perioadă sunt *lărgirile* şi *contracțiunile.*

Lărgirile perioadei se produc prin adăugarea unui număr de măsuri care, în funcție de locul unde sunt amplasate, poartă denumirea de *lărgiri exterioare*, adică un adaos făcut frazei consecvente, şi *lărgiri interioare*, care arată o extindere a frazei de la început.

Cauzele care conduc la asemenea „perturbări" în mersul „normal" melodic şi armonic trebuie căutate în nevoia compozitorilor de a depăşi structurile prea simetrice şi prea regulate ale unei morfologii bazate pe clasicele opt măsuri.

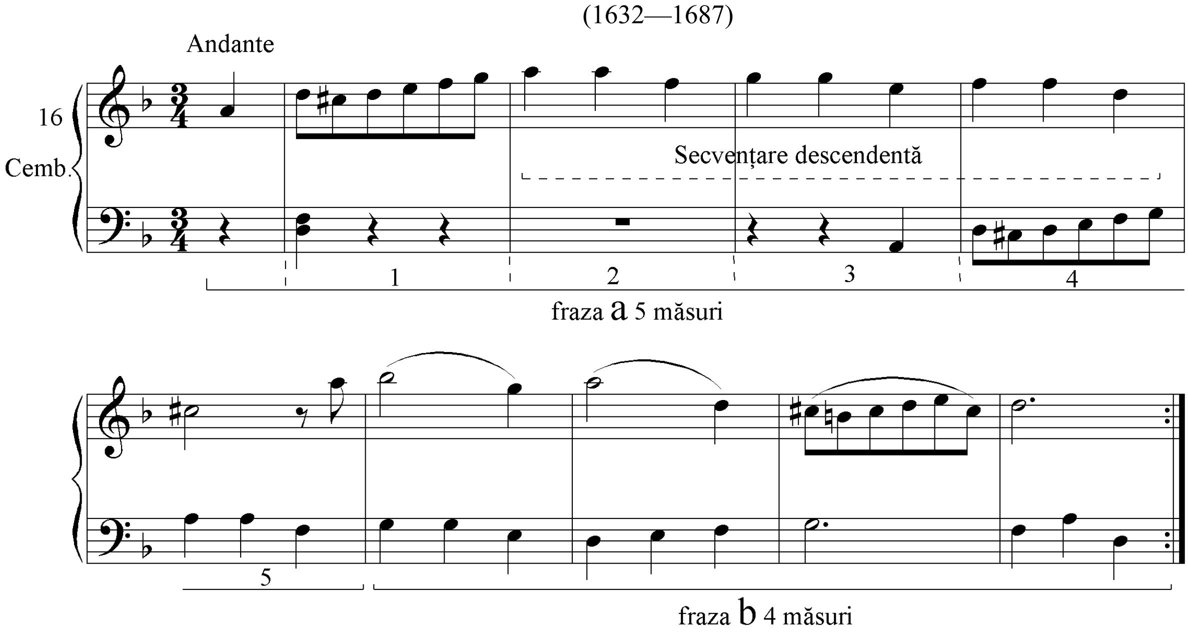
Lărgirile exterioare pot fi efectuate fie cu ajutorul repetării aidoma a frazei consecvente, fie printr-un adaos de 2 – 3 măsuri denumit *complement cadențial*. Acesta ia naştere din trebuința de a oferi ascultătorului o concluzie mai clar exprimată, atunci cînd oprirea de la sfîrşitul perioadei apare mai puțin concludentă sub aspect melodic şi armonic:

GAGLIARDA (necunoscut german, pe la 1550)



În ceea ce priveşte *lărgirile interioare*, care privesc extinderea frazei antecedente, se obțin mai ales prin repetarea variată (prin „secvențare” – adică transpunere progresivă pe alte trepte) a uneia sau mai multor măsuri:

J. B. Lully, **MENUET**
(1632—1687)



Toate „deranjamentele” au drept rezultat crearea unor *morfologii asimetrice*, adică în care cele două fraze sunt de extindere inegală.

Alte elemente atipice în constituirea morfologică

Prelungirile perioadei

*Perioadele nepătrate***.** Acestea reprezintă formațiuni compuse din fraze în care numărul măsurilor este mai mare de patru – de unde şi denumirea lor. Există în literatura universală fraze din 5—6—7 măsuri, care prin reunire dau naştere unor perioade cu 10, 12, respectiv 11

măsuri. Prelungirea frazelor se efectuează nu atît prin lărgirile amintite unterior, cît prin operarea unor schimbări ale structurii interioare, cum ar fi repetarea variată a anumitor sectoare, suprapuneri ale terminațiilor (cadențelor) melodice, polifonie, secvențe:

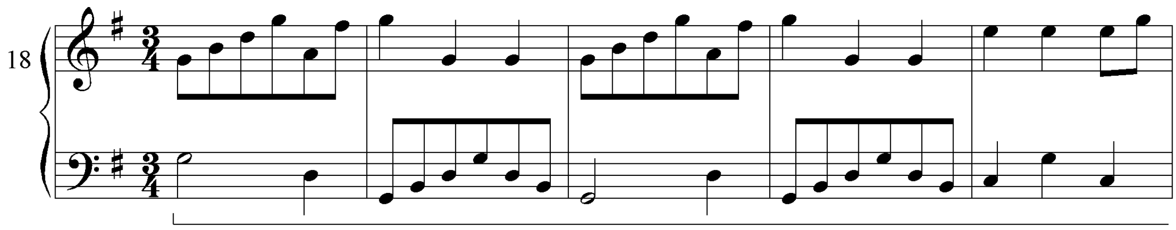
Joseph Haydn. SONATA Nr. 29 — **Rondo**



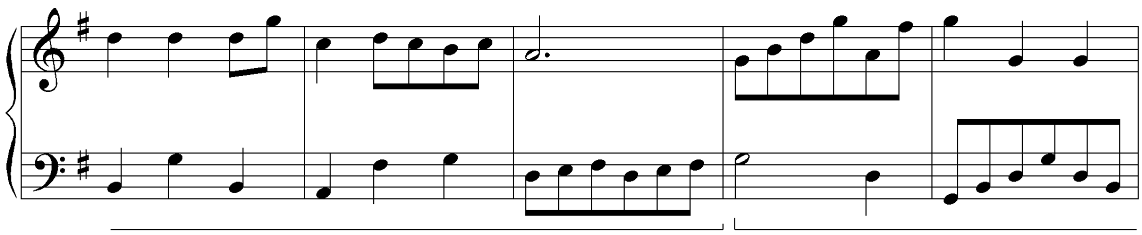
Exemplul de mai sus este tipic în sensul construirii periodice din 12 măsuri cu fraze nepătrate, ce rezultă (conform celor schițate în partitură) din repetarea variat secvențială a unei secțiuni interne, conferind frazelor extensiunea a şase tacte.

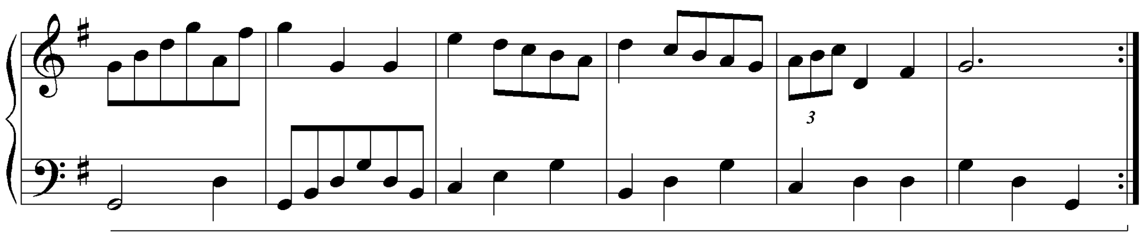
Alte posibilități de prelungire a perioadelor se datorează creării unor fraze cu dublă extensiune, adică alcătuite din opt măsuri. Prin reunire ele dau naştere perioadelor mari (sau duble), a căror întindere este, evident, şi ea tot îndoitul unei morfologii „normale" (de 8 măs.). Mecanismul prin care acestea se formează este, în general, acelaşi ca şi în cazul exemplului anterior – repetări (simple sau variate) ale unor secțiuni, polifonie, secvențări etc.:

J.S. Bach. MENUET din CAIETUL PENTRU ANNA MAGDALENA BACH



fraza a = 8 măsuri





fraza a1 = 8 măsuri

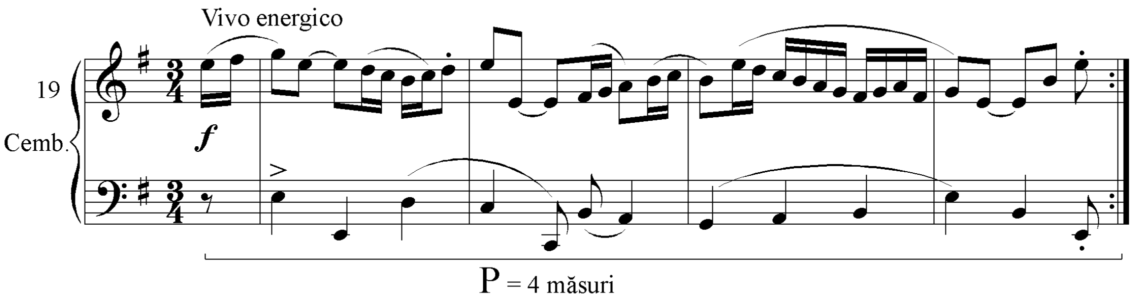
Cea mai avansată expresie a posibilităților de prelungire a morfologiilor o constituie *perioadele complexe*. Ele rezultă fie din cele tipice, fie din cele duble printr-o dezvoltare datorată unor succesiuni de lărgiri (interne sau externe) din evoluție motivică, polifonie, lanțuri de fraze. Aceasta le conferă, pe lîngă o mare întindere, structuri interioare asimetrice, de unde şi imposibilitatea determinării exacte, uneori, a componentelor. De aici o altă asimetrie, mult mai evoluată decît în cazul perioadelor simple lărgite. Aflăm atari exemple în muzica de cameră şi simfonică, acolo unde complexitatea formelor reclamă alcătuire corespunzătoare şi în planul elementelor constitutive.

Un caz oarecum aparte îl formează *perioadele tripodice* sau uneori *pentapodice*, care se constituie pe baza reunirii a trei sau cinci fraze (caz rar). Evident, prima categorie se întîlneşte mai frecvent. Cele trei fraze ale unei „tripodii” au înrudiri de grade diferite care dau şi formule îndeajuns de variate: a — a — b^1, a — a — b, a — b — b^1 etc. O perioadă constituită în acest mod va fi, desigur, tot una *asimetrică*, cu toate că frazele ei pot fi (şi sunt, de cele mai multe ori) „pătrate”.

Prescurtările morfologiei.

Dacă lărgirile de tot felul sunt modalitățile cele mai obişnuite de „spargere” a structurii periodice, mai puțin dese apar *contracțiunile* – fenomen invers celui anterior. Reducerea numărului de măsuri, de la şapte pînă la patru, are menirea de a crea secțiuni scurte atunci cînd „economia” unor forme mici reclamă cu necesitate o atare construcție. Atunci cînd o primă „inciză” morfologică de tip expozitiv se reduce la numai patru măsuri, avem o aşa-numită *formațiune periodică dublu micşorată*, zisă uneori *frază (dublă) periodică* – ea poartă aproape întotdeauna la stîrşit semnele de repetiție, iar structura interioară este cea obişnuită, uneori fiind indivizibilă:

Henry Purcell. HORNPIPE (1658—1695)



Toate exemplele enumerate şi explicate pînă acum nu epuizează decît parțial aspectele pe care le prezintă perioada ca principal exponent al morfologiei. Ele luminează însă suficient de convingător cele mai caracteristice ipostaze pe care aceasta le poate îmbrăca, iar înțelegerea lor este indispensabilă atît analistului, cît şi iubitorului de muzică. Neîndoios, „cheia" receptării muzicii este dată, în mare parte, de cunoaşterea, fie şi succintă, a „mecanismului" de formare a perioadelor muzicale şi a subîmpărțirilor lor.

3.2 Structura muzicală

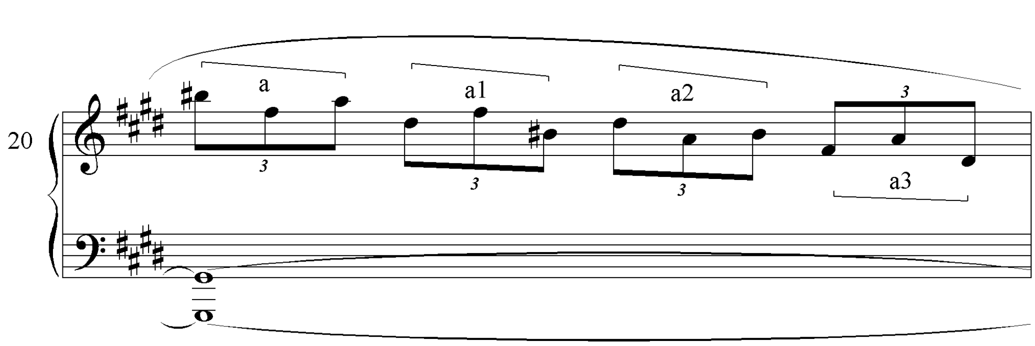
Din studiul întreprins asupra unor segmente melodice de întindere periodică a reieşit că, intrînd mai în interiorul procesului compozițional, pot fi descoperite secțiuni mult mai scurte, care țin de *structura* sonoră. Înțelegem, aşadar, prin acest termen acele grupări mici de sunete care constituie *piatra de construcție* a oricărui edificiu muzical. Ele pot fi împărțite în două categorii fundamentale: *figura* şi *motivul*.

Figura muzicală

Figura muzicală este o reuniune de două, trei sau eventual mai multe sunete care joacă, de la caz la caz, roluri diferite în modalitatea de compunere a muzicii. Ea dobîndeşte două înțelesuri, conforme cu importanța care o deține în „economia" unei lucrări.

a) *Un înțeles larg*, atunci cînd intră numai în componența unor pasaje de legătură sau cu o însemnătate expresivă redusă. O întîlnim ca atare în aşa-zisele „figurații" ale unui acord sau ale unei relații armonice:

Beethoven. SONATA LUNII — P.I.



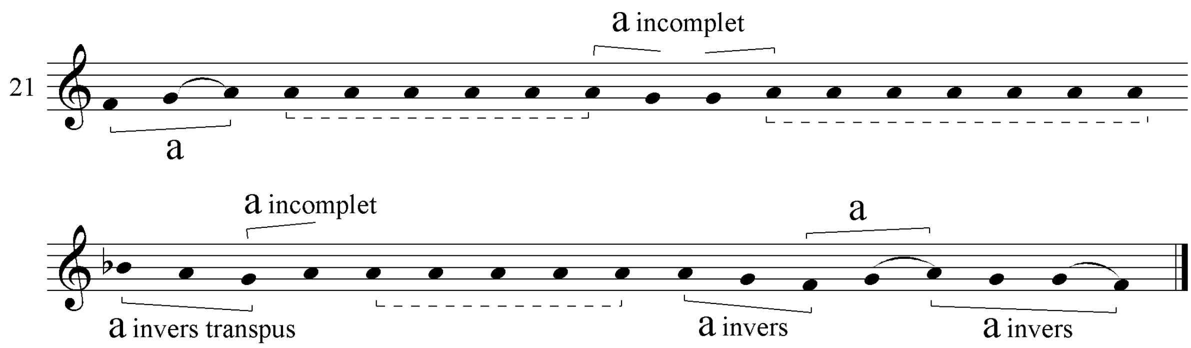
În cazul de față, figura a este supusă variațiilor prin răsturnare de intervale (de unde şi notarea cu cifre) datorită mersului în pasaj descendent. Se încadrează în acordul de pe treapta a VII-a din tonalitatea *do diez minor* (septimă micşorată). În consecință, rolul ei tematic rămîne suficient de redus, constituind mai mult un moment de tranziție sau de culoare armonică.

b) Un înțeles fundamental este dobîndit în cazul cînd reuniunea sunetelor (care nu se face la întîmplare!) dă naştere unei figuri cu pregnanță expresivă deajuns de accentuată pentru a contribui direct la constituirea discursului muzical. În genere, o astfel de grupare alcatuieşte punctul de pornire a unor piese de. Muzică în care prevalează gîndirea „orizontală”, monodică sau polifonică. De notat că ea (figura) nu are independență proprie, ci alcătuieşte o „țesătură” melodică în care este supusă unor continue variații. Teoreticieni şi esteticieni de prestigiu vorbesc adesea despre importanța pe care figura – în această ipostază deosebită – o dobîndeşte pentru formarea unor muzici: „Figura este început şi lege în acelaşi timp”[1]; „Figura muzicală poate suferi transformări, fără a înceta prin aceasta să fie recunoscută pentru ea însăşi”[2]. Iată doar două afirmații avizate care demonstrează convingător cele arătate mai sus.

Pe scara evoluției în timp a artei muzicale, figura a deținut roluri predominunte în diferite epoci, mai ales în evul mediu, renaştere, muzica contemporană, în unele cîntece din folclorul popoarelor (mai vechi sau mai noi). În consecință, se poate afirma că ea se află în strînsă dependență de gîndirea predominant melodică şi cu apartenență la lumea modurilor, a diteritelor sisteme şi scări populare, fără a exclude însă cu totul ideea de tonalitate major-minoră clasică.

Un exemplu din muzica medievală demonstrează modul în care o figură din trei note se „încrustează” în melodia bazată pe „recitarea” sunetului la devenit pilon de bază:

PSALMODIE



(Acoladele punctate arată „recitarea” lui la.)

Este vorba, evident, de un proces de variație în care celula *a* (cu diferitele fluctuații semnalate) devine „piatra de construcție” a segmentului melodic (recitativul se sprijină tot pe un sunet aparținător figurii-matcă).

În alte stiluri şi muzici rolul figurilor muzicale rămîne, în esență, acelaşi, dar se schimbă mai ales limbajul şi procedeele variaționale.

Motivul muzical

Odată cu definitivarea tonalităților major-minore şi a principiului „funcțional” bazat pe armonie, înseşi structurile fundamentale ale muzicii suferă însemnate schimbări. Pe parcursul secolelor XVII—XVIII, printr-un îndelungat proces, are loc „aşezarea” procedeelor de compoziție pe un nou principiu, la baza căruia stă *motivul*, care, treptat, ia locul figurii, devenind piatră de construcție a edificiilor sonore. El devine în acest timp „... cea mai scurtă secțiune de sine stătătoare a unei idei muzicale”[3]. Dacă în lumea artei evului mediu figura avea o calitate preponderent melodică lineară, în care ritmul şi, mai ales, armonia nu dețineau aproape nici un rol sau unul cu totul redus, acum motivul devine un nucleu de relativă complexitate. Pentru conturarea lui este nevoie de trei elemente:

[1] Degen, Helmut. *Op. cit.,* p. 59.
[2] Servien, Pius. *Estetica*. Bucureşti, Edit. ştiințifică şi enciclopedică, 1975, p. 204.
[3] Lobe, J.C. *Lehrbuch der musikulischen Komposition*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900, p. 9.

1. *melodia ca o succesiune de intervale;*
2. *ritmul concretizat printr-un şir al valorilor de durată şi*
3. *armonia care subînţelege dependenţa de un acord sau înlănţuire de acorduri.*

Tipologia motivului

1. În funcţie de predominanţa unuia sau altuia din factori, motivele muzicale se pot clasifica în următoarele categorii:

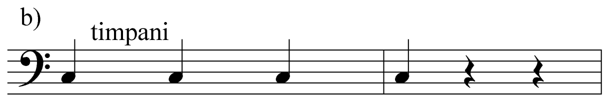
a) *motiv melodic*, în care prevalează intervalele şi duratele de note, deci melodia;
b) *motiv ritmic*, unde intervalul joacă un rol minim, în schimb ritmurile devin factor de bază (se pot forma prin ritmizarea unui singur sunet);
c) *motiv armonic*, alcătuit dintr-un arord sau o „relaţie armonică”:

Beethoven. SONATA OP. 10 Nr. 1 — **Final**



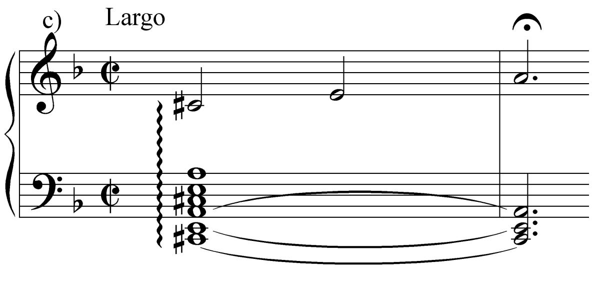
Motiv melodic

Beethoven. SIMFONIA A V-A — **P. III**



Motiv ritmic

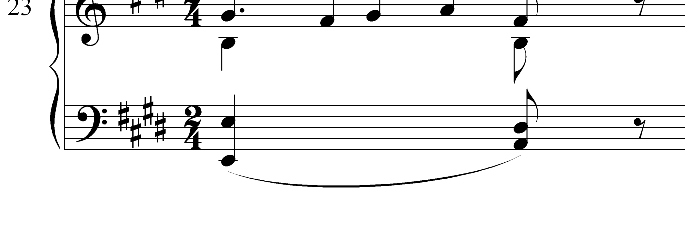
Beethoven. SONATA OP. 31 Nr. 2 — **P.I.**



Motiv armonic

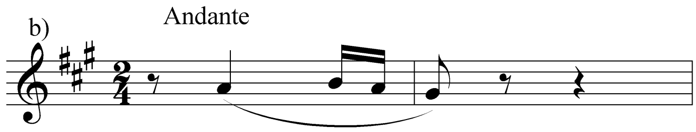
2. În ceea ce priveşte *extensiunea*, motivele pot avea întinderi mai mari sau mai mici, pornind de la o singură măsură, ajungînd la două, trei, patru, şi rar la un număr mai mare de măsuri. Tot astfel ele încep sau cu timp accentuat, sau cu unul neaccentuat (situat în stînga barei de măsură), fiind deci *cruzice* sau *anacruzice*:

Beethoven. SONATA OP. 2 Nr. 3 — P. II



Motiv cruzic
de o măsură

Beethoven. CVARTET OP. 131 — P. IV



Motiv anacruzic
de o măsură

Beethoven. CVARTET OP. 18 Nr. 1 — P. 1



Motiv cruzic
de două măsuri

Beethoven. SIMFONIA A V-A — P. 1



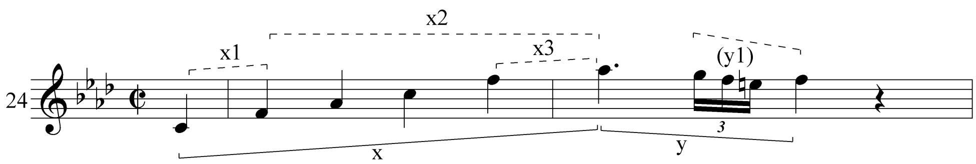
Motiv anacruzic
de două măsuri

Din exemplele date reiese relativa independență a motivului, ca factor structural, datorită delimitării cu ajutorul pauzelor sau a opririi pe „coroană”.

Componentele motivului

În interiorul unor formațiuni motivice de durată şi complexitate mai mari se pot desprinde unele diviziuni interne denumite submotive. Ele nu mai au relativa independență a ansamblului structural din care fac parte, ci se înlănțuie, adesea, cu ajutorul unor note comune. Analiza care pune în evidență aceste alcătuiri subordonate întregului ține cont de „notele stabile”, de ritmuri, de accentul principal, iar submotivele se notează cu ultimele litere ale altabetului latin (x, y, z):

Beethoven. SONATA OP. 2 Nr. 1



Fie deci motivul incipient al *Sonatei nr. 1 pentru pian* de Beethoven, care se poate divide în două secțiuni, x şi y alcătuind submotive. Ele au ca notă comună sunetul *la bemol*, pe care se consumă accentul principal, şi se deosebesc mai ales sub raport melodic. Dar ele nu sunt decît două elemente relativ mari, care la rîndul lor se pot împărți în grupuri şi mai mici, care țin tot de submotiv. Importanța delimitării submotivului este deosebită în procesul analitic deoarece numai prin acest procedeu poate îi înțeles drumul pe care îl parcurge traiectul fonic într-o lucrare chiar de dimensiuni mari cum este sonata sau simfonia.

Posibilitățile de continuare a unui motiv

În construirea discursului muzical, motivul reprezintă doar un punct de pornire, chiar atunci cînd, prin complexitate, el face dovada unei minuțioase elaborări din partea compozitorului. Modalitățile de a-l continua sunt mai multe, iar creatorul alege pe cele mai apte a conferi compoziției pe care o începe un drum logic şi artistic conceput. Dăm în continuare modalitățile cele mai utilizate.

Repetarea simplă (neschimbată), care trebuie însă efectuată cu prudență şi apoi

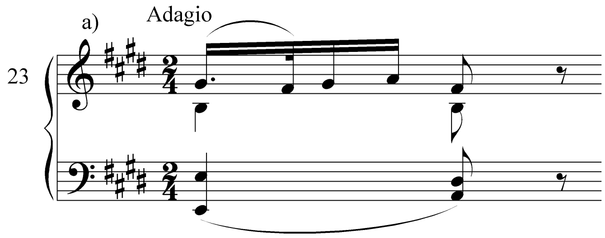
diversificată, pentru a nu lăsa loc monotoniei.

Repetarea variată, în care motivul transpus pe alte sunete suferă schimbări ale intervalelor sau ritmului şi, cel mai adesea, este apoi divizat în subcomponente.

Dezvoltarea prin contrast (confruntare, opoziție, derivație), unde unui motiv de o anumită factură i se opune un altul avînd expresie net deosebită, fie că derivă (latent) sau nu din primul.

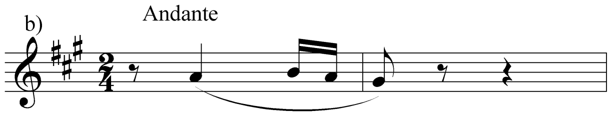
Dezvoltarea („elaborarea”) *complexă* este procedeul cel mai greu de realizat. Compozitorul supune un motiv divizărilor, schimbărilor de ritm, de registru, de armonie, producînd fenomenul de evoluție, complicat şi plin de soluții ingenioase:

Beethoven. SONATA OP. 31 Nr. 3 — P. I



Repetare identică

Beethoven. SONATA OP. 2 Nr. 2 — P. I



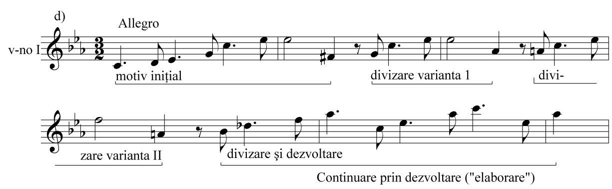
Repetare variată

Beethoven. SONATA OP. 10 Nr. 1 — P. I



Dezvoltare prin contrast

J. Brahms. CVARTET nr. 1 – P. I



Dezvoltare complexă

Toate fazele exemplificate arată momente de început ale unei lucrări mari. Privitor la primul dintre motivele din tabel, acesta, prin scurtime, reprezintă doar o *celulă motivică*. Ea nu se poate, în nici un caz, confunda cu figura, întrucît dispune de toate calitățile unui motiv şi este dezvoltată ca atare. Cît priveşte structura unei singure perioade, aceasta poate debuta printr-o expunere şi dezvoltare a unui motiv (cu ajutorul procedeelor arătate), dar microelementele următoare dobîndesc o pregnanță mai scăzută alcătuind numai *subunități structurale* (fără a se ridica la rang de motive):

Mozart. SONATA PENTRU PIAN K. V. 331



Toate acestea îndeamnă cercetătorii la o mare prudență în utilizarea terminologiei

muzicale şi a determinării structurilor dintr-o compoziție.

Tema

Tema reprezintă o idee muzicală care dispune de expresivitate şi calități apte a-i permite să genereze o formă de întindere şi importanță diferite. Este uneori confundată cu motivul sau chiar cu o melodie oarecare. Din această cauză apare necesitatea precizării că ea are extensiuni variabile, înscriindu-se în categoriile structurii, morfologiei sau chiar a formelor mici. Astfel, teme cu valoare motivică aflăm în unele fugi ale barocului; alteori se confundă cu fraza muzicală (de patru măsuri), cînd stă la baza unui ciclu de variațiuni obstinate, sau chiar cu perioada. În sfîrşit, temele de variațiuni sau rondouri clasice pot lua înfățişarea unor forme mici mono, bi sau tristrofice. Marea varietate a profilului, întinderii şi rolului pe care îl joacă face din *tema muzicală* o componentă a formei, a morfologiei sau una a structurii. În toate cazurile ea trebuie să dispună însă de potențialul valoric-expresiv care să o situeze în fruntea unei compoziții.

Tematism şi atematism

Calitatea muzicii de a se închega dintr-o temă poartă denumirea de tematism, şi se referă mai cu seamă la creația din timpurile barocului, clasicismului vienez şi romantismului. Aceasta întrucît arta acelor stiluri, mai ales tonală, se baza pe *teme, structuri motivice* şi *morfologii periodice*. Dimpotrivă, atunci cînd o piesă nu mai izvorăşte dintr-o atare formațiune şi, ca lirnbaj muzical, se situează în sisteme de dincolo de tonal (cum ar fi, de pildă, dodecafonia primei jumătăți a veacului nostru) ea devine *atematică*. Relația tematism — atematism este *elastică*, iar granițelc dintre cele două categorii nu pot fi traversate cu uşurință. Astfel, în muzica evului de mijloc şi a Renaşterii se poate vorbi despre o anumită *labilitate tematică*, tot aşa cum anumitor compoziții atonale din timpul nostru nu li se poate nega o anunie aderență la structurarea pe baze motivice. Aşadar, limbajul ca atare nu este relevant în aprecierea calității şi naturii intime a formelor, iar analistul este chemat prin argumentație strict ştiințifică să le stabilească însuşirile fundamentale.

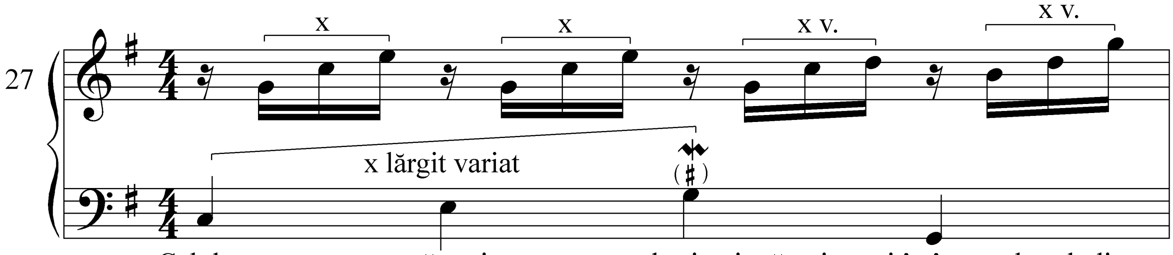
Morfologia, structura, tematismul şi atematismul devin tot atîtea categorii ale limbajului menite să contribuie esențial la stabilirea adevărului artistic, să ajute la înțelegerea clară a unei muzici sau partituri muzicale.

Prin termenul „formă mică” se înțelege în general o piesă scurtă, destinată fie începătorilor, fie luînd parte la alcătuirea unor lucrări de amploare, a căror componentă este. Din punctul de vedere analitic, noțiunea se delimitează într-un mod mai special. Sub acest aspect, considerăm a fi forme mici toate acelea în care *strofele componente reprezintă morfologii periodice sau frazeologice,* indiferent de structura lor mai simplă sau mai complexă. Toate categoriile de acest fel se vor împărți în trei grupe principale:

1. forme monostrofice
2. forme bistrofice
3. forme tristrofice (care prin unele repetări de părți devin pentastrotice).

4.1 Forma monostrofică

După cum este denumită, arată a fi alcătuită dintr-o singură perioadă. Sunt însă rare cazurile cînd morfologia şi structura ei desemnează o perioadă obişnuită, în sensul celor arătate la capitolul închinat acestei probleme. De cele mai multe ori, formele monostrofice iau aspectul anumitor idei periodice complexe, divizibile frazeologic sau alteori indivizibile, în stilul baroc. Această formă a fost preferată de J.S. Bach, care o întrebuințează frecvent în *Micile preludii pentru clavecin* (pian). Există aici o tehnică spedală a dezvoltării muzicii pornind dintr-o *celulă motivică* scurtă, care, prin nenumărate variații, privind mai ales armonia. conduce la închegarea unei piese într-o singură strofă ce depăşeste caracterul general de perioadă obişnuită. Astfel ne apare *Preludiul mic nr. 1 în do major*:



Celula x este prezentată variat pe parcursul primei măsuri, ca şi în întregul preludiu

Evident, aspectele multiple ale formelor monostrofice la Bach sau la alți compozitori din epoci diferite pot da naştere unui studiu extins, al cărui loc se află în cercetări de strictă specialitate.

4.2 Forme mici bistrofice

Acestea se compun din alăturarea a două „părți” cu alură şi morfologie periodică clasică. Este de la sine înțeles că o atare reunire nu se efectuează întîmplător, ci între ele se stabilesc raporturi care privesc materialul tematic, armonia, ritmurile, structurile. Altfel spus, între cele două componente există legături fireşti care le sudează într-un tot organic.

În strînsă dependență de materialul tematic al strofelor se produce şi o divizare a schemei în două categorii distincte:

a) forme bistrofice *fără repriză*

b) forme bistrofice *cu repriză*.

a) Forma mică bistrofică fără repriză

Cele două perioade care o compun nu prezintă înrudiri tematice atît de pronunțate,

încît a doua să recurgă la citat. Vom spune, astfel, că au un material relativ diferențiat, încadrabil în schema generală A — B. Funcția strofelor va fi diferită: prima capătă rol expozitiv (de a prezenta o idee muzicală), a doua unul de *continuare* sau *dezvoltare* a ceea ce s-a auzit mai înainte. Mersul armoniilor este foarte frecvent unul care conduce spre o instabilitate, la sfîrşitul celei dintîi strofe, pentru ca la încheierea formei să se restituie obligatoriu stabilitatea inițială (se revine la tonalitatea de bază, dacă pe parcurs s-a modulat). Stilistic vorbind, formele fără repriză, existente încă mult înaintea secolului al XVII-lea, se cristalizează abia în epoca barocului şi au maxima înflorire între anii 1650 şi 1750. Totuşi ele mai sunt mult practicate la clasicii vienezi, ajungînd pînă în primele decenii ale veacului trecut. Evident, barocul muzical pare a fi curentul artistic în care acest tipar se întîlneşte cel mai frecvent şi se poate spune că prezintă o adevărată *stilemă formală* a vremii. El va ajuta la cristalizarea unor forme *mari* de dansuri bipartite şi chiar la închegarea sonatei instrumentale.

Un exemplu datorat muzicii baroce timpurii devine edificator în ceea ce priveşte componența unei atari piese:

Henry Purcell. ARIE



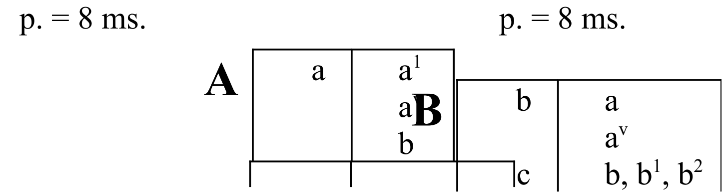
Comunitatea de intonații şi ritmuri, ca şi identitatea cadențelor (opririlor) finale pot aduce în discuție posibilitatea notării perioadelor cu A—A^v . Ceea ce rămîne deplin valabil

este faptul că între ele nu există similitudine perfectă (nici într-o singură măsură), astfel că notarea inițial propusă pare cea mai adecvată. Tot astfel, rolul dezvoltător al strofei secunde rămîne evident.

b) Forma mică bipartită cu repriză

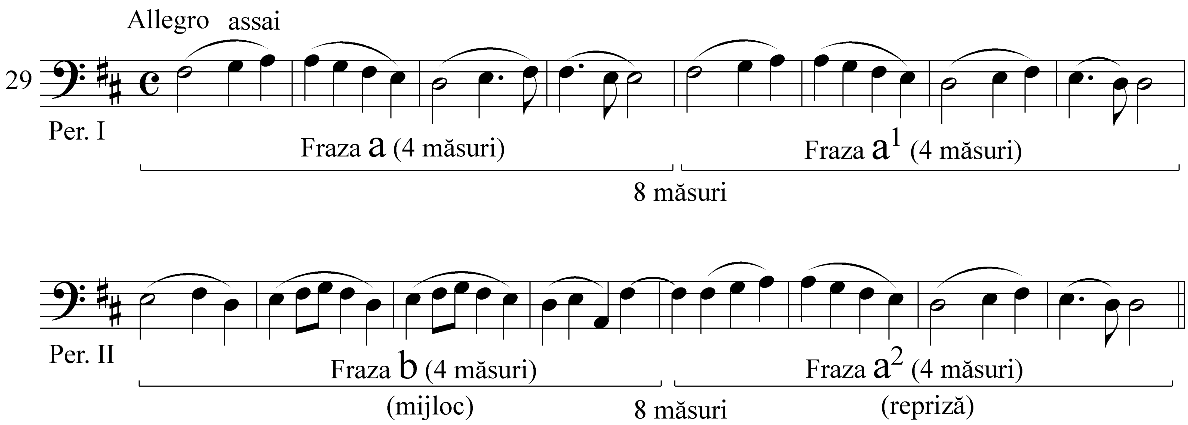
Aceasta constituie un tip mai evoluat, care, prezent destul de rar în stilul muzical baroc, devine întru totul caracteristic clasicismului vienez şi romantismului. Ceea ce îl face să dobîndească un plus față de schema anterior descrisă este *repriza*, adică citarea obligatorie în strofa a II-a a unei fraze din prima perioadă. Prin aceasta se produce o „rotunjire” şi o încheiere mai convingătoare a piesei. Cu alte cuvinte, aici repriza tonală este completată printr-una *tematică* datorată citatului despre care s-a amintit.

În schema unei atari forme, intervine cu necesitate morfologia frazeologică a strofelor. Conform materialului tematic, aceasta dobîndeşte următoarele variante posibile:



Din grafic reiese rolul special pe care perioada secundă îl deține. Divizată în două fraze, ea reuneşte atît calități de dezvoltare, cît şi de concluzie. Fraza primă (b sau c) devine un adevărat sector de *mijloc*, în care instabilitatea este chemată să-i confere acest rol prin divizări ale motivelor muzicale, armonii instabile, polifonie imitativă, desfăşurări de acorduri disonante pe o pedală a treptei a V-a. Oricum, măsura de sfîrşit trebuie să asigure acuplarea logică a ultimei diviziuni frazeologice. Aceasta se constituie într-o *repriză* (revenire) a materialului (a, a^1, a^v, b) dintr-o frază a perioadei de început, închizînd „circuitul” tematic al întregii lucrări.

Exemple în literatura muzicală clasică şi romantică sunt numeroase. Unul din cele mai caracteristice îl formează cunoscuta temă „a bucuriei” din finalul *Simfoniei a IX-a* de L. v. Beethoven:



4.3 Forma mică tristrofică

Denumită şi *forma tripartită simplă* sau *lied mic tristrofic*, este alcătuită din trei părți cu valoare morfologică de perioadă, iar uneori de frază. Ultima denumire care implică şi termenul de *lied* ne arată că este des întrebumțață în piese vocale (ce-i drept şi formele mono sau bistrofice sunt prezente adesea în genul de cîntec sau arie).

Schemele pe care le poate lua o formă mică tristrofică sunt mai multe, închegîndu-se conform materialului tematic pe care îl vehiculează:

a — b — c
a — $a^{1(v)}$ — a
a — b — a (a^{v})

Prima dintre ele ne arată înşiruirea a trei strofe cu conținut diferențiat. Provine din muzicile vechi, medievale, care adoptau frecvent forme în *lanț*, dar se menține în epoca barocului, fiind prezentă la J. S. Bach (*Menuetul* în do minor din *Caietul pentru Anna Magdalena Bach* — piesa nr. 8).

Schema următoare, în care materialul strofelor este comun, dar se produce o repetare variată în mijloc, provine după toate indiciile din muzica populară. O piesă astfel alcătuită poartă denumirea de *formă mică tristrofică monotematică* şi se întîlneşte începînd cu stilul baroc şi pînă în romantism.

Cea mai importantă dintre toate rămîne însă ultima schemă, cea a formei tristrofice mici cu *mijloc diferențiat* (a — b — a). O piesă astfel constituită se mai numeşte şi *formă mică cu da capo*, întrucît strofa finală nu este altceva decît o reluare „de la capăt” a perioadei întîi. Dacă în schema a—a^{1}—a cele trei perioade (sau strofe) aveau material comun sau puternic înrudit, acum partea mijlocie se evidențiază prin accentuarea funcției sale dezvoltătoare sau de continuare a materialului enunțat la început. Cît priveşte mărimea părților, găsim tot trei variante conform cărora se articulează întreaga formă, în funcție de morfologia acestora. Mai cu seamă *strofa mijlocie* apare de dimensiuni variabile – *egală, mai mică* sau *mai mare* decît cele extreme, conform schemelor:

a	**b**	**a**
perioadă	*perioadă*	perioadă
perioadă	*frază*	perioadă
perioadă	*perioadă complexă* (sau construiri neperiodice)	perioadă (prescurtată)

Tot aici se produc şi cele mai însemnate transformări ale materialului muzical. Ele conduc la starea de *instabilitate* ce caracterizează, în general, orice strofă mediană. Aceasta se poate realiza prin mijloace cum ar fi: divizarea elementelor motivice, modulații în diferite tonalități, momente de imitație polifonică la mai multe voci, armonii instabile obținute prin intermediul acordurilor disonante, note ținute (pedale) în bas, peste care se pot suprapune acorduri instabile, etc. Toate acestea sunt, evident, prezente mai ales în strofe mijlocii de proporții mai ample, cînd ele depăşesc morfologia periodică obişnuită. În muzica de cameră sau în diferite piese simfonice, procedeele amintite îşi găsesc o largă întrebuințare. Se poate menționa, în acest sens, *Menuetul* (partea a III-a) din *Simfonia I, op. 21* de Beethoven, în care sectorul mijlociu dobîndeşte o deosebită amploare, situîndu-se la nivelul unui proces de amplă dezvoltare motivică – simfonică.

Toate arestea sunt însă o însuşire a lucrărilor de suflu larg. În muzica pentru voce (cu sau fără acompaniament), pian sau clavecin, piesele de formă tripartită mică vor respecta, în general, schemele simple cu „mijlocul” de extensiune frazeologică sau periodică:



Morfologia	**A** (Perioadă de 8 măsuri)	**B** (Perioadă de 8 măsuri)	**A** (Perioadă de 8 măsuri)
Funcția	Expozitivă	Mediană	Repriză

Tranziția, repriza şi *coda*

Printre alte probleme pe care le mai poate ridica o formă tristrofică mică sunt şi cele legate de prezența sau absența unor sectoare de *tranziție* între părți, dar mai ales modul de realizare a reprizei (reluării primei strofe). În formele cu *da capo* aceasta nu produce nici un fel de greutăți întrucît se face prin citare textuală. Este aşa-zisa *repriză statică* (ea poate fi şi notată aidoma). În stilul clasic vienez sau cel romantic întîlnim frecvent *repriza dinamică*. Ea este purtătoarea unor transformări – uşoare variații – care vizează diferitele mijloace de lucru compozițional:

- *variația de factură*, unde totul se transpune la octava superioară, mai rar în cea inferioară,
- *variația ritmică*, produsă de schimbările apărute în succesiunea duratelor de sunet,
- *variația armonică*, prin transformări intervenite în acompaniament sau în posibilitățile de înlănțuire a acordurilor,
- *variația melodică*, survenită atunci cînd melodia principală este „împodobită” cu diferite note de ornament (apogiaturi, triluri etc.),
- *variația timbrală*, cînd se schimbă (în muzica de cameră sau simfomcă) instrumentele care intonează melodia de bază.

Mai sunt de găsit şi

- *variațiile de structură*, care se referă la unele posibilități de prelungire sau prescurtare a ultimei strofe.

În special prelungirile se obțin datorită extinderii armoniilor finale pe parcursul a 2—3 sau mai multor măsuri, în scopul fixării în auz a tonalității generale în care se desfăşoară piesa. Nu în puține cazuri, clasicii, dar mai ales romanticii, ca şi unii compozitori din zilele noastre introduc la sfîrşitul reprizei un moment de concluzie numit *coda* (sau *codetta*, dacă este scurt), avînd aceeaşi menire ca şi prelungirile amintite. O astfel de modalitate de a sfîrşi nu este însă obligatorie. Multe piese tripartite sunt lipsite de codă, şi compozitorul se mulțumeşte cu o indicație de repetare a mijlocului şi reprizei. Se obține, în felul acesta, o *formă mică pentapartită* cu schema a — b — a — b — a, care provine din cea tripartită mică. Este cazul *Menuetului* de Händel citat la ex. 30, unde se produce o astfel de repetare indicată prin semne adecvate.

Toate formele mici enumerate în prezentul capitol sunt larg răspîndite în literatura muzicală începînd din baroc şi pînă azi, constituind deliciul amatorilor, ca şi al instrumentiştilor începători. În alte cazuri ele se încadrează ca părți componente ale unor forme mari simfonice sau de cameră.

V. FORME TRISTROFICE MARI

În necontenita ei devenire, muzica se clădeşte conform legilor proprii, care îi dictează, printre altele, şi extensiunea. Astfel, o categorie superioară o constituie formele mari. Ele poartă această denumire nu numai datorită întinderii lor în timp şi pe paginile partiturii, ci şi din cauza modului în care se alcătuiesc din punctul de vedere al componentelor. Pot fi considerate forme mari acelea care sunt cumpuse din două sau mai multe strofe a căror morfologie depăşeşte stadiul periodic. Cu alte cuvinte: *strofele unei atari forme constituie, de obicei, la rîndul lor, forme mici*. Această afirmaţie este valabilă mai cu seamă cînd este vorba de *liedul tripartit mare*, denumit şi f*ormă tripartită complexă*, frecvent întîlnit atît în muzica vocală, cît şi în cea instrumentală.

Alcătuirea unui atare fel de piesă se sprijină pe schema deja cunoscută: A—B—A. Cele trei componente, după cum arătam, dobîndeşte o întindere mare, depăşind perioada şi uneori structura simetrică.

Origini şi dezvoltare

O incursiune istorică se impune. Primele ştiri despre existenţa unor forme mari de alură tripartită ne parvin din evul mediu, cînd, în muzica gregoriană (cîntarea religioasă din bisericile Apusului) scrisă in notaţia vremii, se întîlnesc scheme similare. Astfel, unele piese din acel timp dobîndesc următoarea componenţă:

Antifon — Psalmodie — Antifon (reluare)

Conform părerii unor specialişti, aceasta este modalitatea primordială de formare a schemei A—B—A în lucrările de mai mare întindere[1]. Cîteva secole mai tîrziu, curentul artistic medieval care poartă numele de Ars Nova (cca 1320—1400) aduce în prim-planul vieţii muzicale europene forma de ***baladă*** (it. *ballata* = piesă de dans), care cunoaşte trei stadii: *balada mică (sonus), balada mijlocle* şi *balada mare (sonus magnus).* Schema celei dintîi este a b b a, iar a celei mari se formează pe baza aceluiaşi principiu, dar componentele strofelor „extreme” arată calităţile unor balade mici. Aşadar, întreaga baladă mare va fi structurată după cum urmează:

A	**B**	**B**	**A**
abba	**cdc**	**cdc**	**abba**

Se poate conchide că evul mediu avea o imagine suficient de clară asupra diferenţelor specifice dintre formele mici şi cele mari, care apar ca un rezultat al închegării din strofe „compuse”.

Ulterior, dansurile Renaşterii, vocale sau instrumentale, arată cîteva asemănări cu schema tristrofică a unor lucrări dezvoltate (*frottola, vilanella*).

Forme tristrofice mari în Baroc

Epoca în care se încheagă însă cu adevărat forma pieselor tristrofice mari este barocul muzical. Acum se cristalizează şi anumite genuri hotărîtoare pentru dezvoltarea acestui tipar compoziţional:

1. *Uvertura* — piesă premergatoare pentru un spectacol muzical dramatic;

[1] *Johner P. Dominicus. Wort und Ton im Choral. Leipzig, Breitkopf, 1953, p. 298.*

2. *Aria* — componentă vocală de bază a unei opere;

3. *Dansul de epocă* — mai exact, cuplurile de dansuri înlănțuite alternativ simetric.

Uverturile epocii barocului cunosc, la rîndul lor, două variante principale:

a) Uvertura franceză,

b) Uvertura italiană.

Uvertura franceză

Uvertura franceză, pe care o găsim în baletele de curte ale lui **J. B. Lully** (1632-1687), se compune din trei părți distincte în care alternează mişcări şi scriituri contrastante:

A	B	A
lent omofon	repede polifonic (fugat)	lent omofon

Prima secțiune (A) va fi o parte scrisă în „manieră" omofonă, cu ritmuri simple, unde alternează valori lungi şi scurte (ritmică trohaică), iar instrumentele cîntă toate împreună (tutti), izoritmic (cu valori egale pe verticală). Dimpotrivă, partea mijlocie cunoaşte o restrîngere voită a sonorităților, care se mulțumesc la desfăşurarea pe trei voci în contrapunct fugat. Apar adesea şi momente în care trei instrumente soliste rămîn descoperite concertînd împreună, şi produc, astfel, o atmosferă de intimitate. Din această cauză partea centrală purta denumirea de *trio*. Ea a devenit foarte importantă pentru întreaga dezvoltare ulterioară a formelor mari tristrofice. Cu timpul îşi pierde calitățile ştiute, devenind o strofă mijlocie cu însuşiri noi. Se păstrează totuşi titulatura de trio, care vehiculează alte idei, cu ajutorul altor mijloace compoziționale. Trebuie remarcat faptul că uvertura franceză este preluată şi de compozitorii clasici vienezi, cum este J. Haydn, care o pune în fruntea operelor sale *Farmacistul* şi *Întîlnirea neaşteptată*.

Uvertura italiană

Uvertura italiană (numită şi *Sinfonia*), a cărei dezvoltare se leagă de numele compozitorului Alessandro Scarlatti (părintele lui Domenico Scarlatti, creatorul sonatei pentru pian), dobîndeşte o succesiune inversă a mişcărilor față de cea franceză:

A	B	A
repede	lent	repede

Scriitura ei generală este *omofonă*, iar contrastele dintre părți mult mai puțin accentuate. Şi. acest gen, va fi preluat de clasicii vienezi, cum este W. A. Mozart. Opera sa *Răpirea din Serai* este precedată de o uvertură italiană. Trebuie remarcat faptul că denumirea de trio se va întrebuința în legătură cu o întreagă categorie de forme mari tristrofice care s-au dezvoltat în decursul vremii, ajungînd, practic, pînă în secolul nostru.

Ariile vocale

Ariile vocale în stil baroc şi clasic sunt concepute adesea într-un mod asemănător cu uverturile. Găsim arii de operă care se apropie de „sinfoniile" italiene datorită succesiunii părților. Ele poartă denumirea de *arii cu „da capo",* întrucît, strofa centrală odată epuizată, se reia de la început prima secțiune. În majoritatea cazurilor, partida vocii este precedată de o introducere orchestrală numită *ritornel*, care poate fi de asemenea repetat. Una din cele mai celebre arii cu „da capo" ale timpului este „Lascia ..." din opera *Rinaldo* de Händel.

Dansurile instrumentale

Dansurile instrumentale formează în general o grupare numeroasă de piese în formă

tripartită mare. Ele se pot constitui în sensul unor cupluri care adoptă ca parte centrală un trio sau fac să se înlănțuie dansuri tipice de epocă după schema cu *“da capo”*:

Gavotta I — Gavotta II — Gavotta I (D.C.)
(J. S. Bach: *Suita engleză nr. 3 pentru pian în si bemol major*)
Bourré I — Bourré II — Bourreé I (D.C.)
(J. S. Bach: *Suitele engleze nr. 1 si 2*)

Dintre dansurile vremii, mai ales *menuetul* este cel care introduce ca parte centrală o secțiune de trio. Astfel de exemple găsim la G. Ph. Telemann: *Tempo di Minué* (Aria Nr. 6 din *Partita a II-a în sol major pentru flaut şi clavecin*).

Forme tristrofice mari în Clasicism

Odată cu trecerea la stilul clasicilor vienezi, forma tripartită mare se cristalizează definitiv. Ea cunoaşte trei variante de bază, contorm calităților generale ale secțiunii din centru:

1. Forme cu trio;
2. Forme unde “mijlocul” constituie o parte mediană cu individualitate insuficient constituită (o strofă mijlocie oarecare);
3. Forme în care „mijlocul” îl reprezintă un *episod* apropiat ca factură de cele ale rondoului.

Forme cu trio

Evident, cea mai importantă dintre toate rămîne forma cu *trio*. Este de remarcat, aici, contrastul accentuat dintre extreme şi secțiunea de centru, care se detaşează prin calități speciale. Astfel, un trio, pentru a-şi merita pe deplin numele, trebuie să arate următoarele însuşiri:

- să declare un contrast armonic prin situarea într-o tonalitate nouă. marcată prin termenul „Maggiore” sau „Minore”, adică să se situeze în „omonima” celei de bază (sau în a1te tonalități);
- scriitura generală va fi, de la caz îa caz, polifonică sau omofonă, în funcție de cum este concepută strofa primă şi ultima;
- structura şi morfologia din triourile omofone este obligatoriu *simetrică* cu *periodicități* şi divizări frazeologice clar delimitate; părțile formei (de preferință lied mic tristrofic) sunt, de obicei, marcate prin bare duble cu repetiție;
- în muzicile simfonice sau de cameră, trioul este intonat de grupe instrumentale care îl fac să se detaşeze printr-o culoare timbrală proprie;
- ca parte integrantă dintr-o formă mai mare, secțiunea de trio este detaşabilă; ea poate constitui un moment de sine stătător, atacat direct “prin salt tonal”, şi numai arareori cu ajutorul unor pasaje de tranziție.

În linii mari, o formă cu trio, indiferent dacă aparține genului de dans sau nu, va fi încadrată în următoarele variante privind constituirea şi întinderea strofelor:

A	B	A
aba	aba	aba
ab	ab	ab
aba	ab	aba
ab	aba	ab
ab(a)	a	ab(a)

Schemele arătate permit a se trage concluzia potrivit căreia principalele cazuri de

alcătuire se pot reduce la următoarele:

- toate trei strofele constituie forme tripartite simple. Exemplu — W. A. Mozart: *Menuetul* din *Simfonia în re major (*K.V.385), *“Haffner”*;

- toate trei strofele sunt bistrofice. Exemplu — W. A. Mozart: *Vals nr. 3 în fa major* (din Caietul *Mozart copilul minune*, Edit. Schott nr. 0650);

- strofele constituie un amestec: prima şi ultima bipartite, iar mijlocul tripartit. Exemplu — W. A. Mozart: *Menuetul* din *Mica Serenadă* (K.V.145) *în sol major*. Sunt posibile şi variante cu “extremele” tristrofice şi partea centrală de formă mică bipartită. Un atare model îl aflăm în *Menuetul* din *Simfonia I* (op. 21) în do major de L. v. Beethoven.

Cazuri aparte, cu o frecvenţă rară la clasicii vienezi, ca şi mai tîrziu în stilul romantic, le constituie formele mari tripartite în care trioul central este clădit *monostrofic* — constituit deci dintr-o singură perioadă (repetabilă). Aflăm un astfel de tipar la Beethoven în *Contradansul nr. 3 în re major*, pe care îl oferim mai jos spre exemplificare, servind în paralel, şi la înţelegerea alcătuirii generale a tuturor variantelor posibile de schema tripartită complexă:

Beethoven. CONTRADANSUL nr. 3 în re major





(Reducția pentru pian: Rich. Ehrmann)

Schema **A-B-A** (*D.C.*)

După cum se poate remarca, *trio*-ul formează o perioadă unică, fără a mai aduce şi tonalități noi față de strofa 1. Este, în consecință, sub toate aspectele, un caz atipic în construirea liedului mare tripartit.

Scherzo-ul

În ansamblul tuturor formelor cu *trio*, o problemă aparte, dar de o mare însemnătate stilistică pentru evoluția muzicii clasice, o formează trecerea *menuetului* către genul de *scherzo*. Se produce, în acest sens, o mutație importantă de la muzica de dans către o piesă “de caracter”, unde forma, aparent, rămîne aceeaşi, în schimb se transformă expresia ei generală. *Scherzo*-ul clasic ia naştere din vechiul menuet datorită strădaniilor a doi clasici: Joseph Haydn şi L.v. Beethoven. Pe bună dreptate specialiştii[1] arată că în *Simfoniile nr. 95, 99* şi *104* de Haydn *menuetul* ca mişcare componentă a ciclului simfonic, sub influența dansurilor populare, tinde tot mai mult către calitățile glumețe ale unui *scherzo* (it. *scherzo* — glumă). Cît priveşte menuetele lui Mozart, acestea sunt tributare dansurilor galante (lente sau moderate) de curte, astfel că ele nu aduc influențe hotărîtoare în formarea *scherzo*-ului. Pentru închegarea acestuia a fost nevoie de schimbări în structura generală a muzicii, cum sunt: accelerarea tempilor, simplificarea valorilor de note (conducînd la „ritmica de scherzo”), mutarea accentului metric pe timpul întîi (în menuet se accentua, practic, ultimul timp al măsurii de trei pătrimi!), contopirea a două, trei sau patru măsuri într-una singură.

Contribuția cea mai importantă la definitivarea scherzo-ului a avut-o însă Beethoven. În creația sa acest gen străbate următoarele etape:

- *scherzo nedeclarat*, care poartă încă vechea denumire de *Menuetto*: *Simfonia I*, p. III;
- *scherzo intitulat ca atare*, însă cu unele remmiscențe de dans: *Sonata pentru pian în la major op. 2, nr. 2*, p. III;
- *scherzo „matur”*, înțeles în deplinătatea calităților sale: *Simfoniile III, VII, IX*, părțile III şi respectiv II;
- *scherzo ca piesă de gen*, care depăşeşte atît metrica obligatorie de trei timpi, cît şi forma tradițională, ajungînd pînă la stadiul de sonată: *Cvartetul op. 131 în do diez minor*, partea V, *Sonata op. 31 nr. 3*, partea II.

Forme mari cu mijloc insuficient constituit

Dintre celelalte variante ale formelor mari tripartite, cea cu mijlocul afirmat prin

[1] Vezi Geiringer I., *J. Haydn*. Potsdam, 1932.

calități generale de strofă mediană constituie o subgrupă mai puțin numeroasă, dar foarte întrebuințată în diferite categorii de piese pentru instrumente sau lieduri vocale. Tiparele mici din care se compune rămîn, în esență, aceleaşi, ca şi în diferitele variante de lucrări cu trio, fără a mai dispune şi de calitățile acestora.

Forme mari cu mijloc episod

O „zonă" aparte o prezintă grupul restrîns al formelor mari *cu mijloc episod*. Acestea, în locul trio-ului vor întrebuința o secțiune mijlocie de mare instabilitate tonală, armonică şi structurală, ceea ce o apropie de calitățile unui *episod de rondo*, făcîndu-i imposibilă „detaşarea" din contextul general al formei. Un exemplu devenit clasic îl întîlnim în *Sonata pentru pian op. 2 nr. 1*, partea II, de Beethoven. Aici „episodul" devine puternic instabil şi se leagă de repriză (A) prin armonii ce pregătesc revenirea tonalității de bază (fa major).

Indiferent de tipologia strofei de mijloc, ca şi de stilul muzicii în rare se încadrează, părțile unei forme mari tristrofice arată însuşiri generale specifice, cum ar fi:

Strofa I, A (menuet, scherzo, lied, piesă de caracter): material tematic unitar, fără idei noi şi fără contraste interne notabile, structuri şi mortologii adecvate felului de muzică în care se înscrie (dans, cîntec, piesă instrumentală de gen etc.). Poate fi urmată în unele cazuri de o tranziție.

Strofa II, B (trio, episod, strofă mediană): o nouă idee tematică, puternice contraste de scriitură, timbru, tonalitate, armonie, caracter general „închis" sau „deschis", stabil sau instabil. Poate, de asemenea, să fie succedată de o "retranziție" cu rol de sudură a ultimei părți.

Strofa III, A (A^v A^1): revenirea (scrisă sau prin "da tapo") a primei secțiuni, alcătuind „repriza" formei.

Aici sunt posibile două aspecte fundamentale: *repriza statică*, adică cea arătată anterior, şi *repriza dinamică* (sau „variată"). Aceasta din urmă suferă anumite schimbări, mai mult sau mai puțin profunde, în scopul de a-i spori interesul pentru ascultători. Mijloacele prin care se obține sunt de o mare varietate şi de importanță diversă:

- *variația melodică* aduce unele „împodobiri" ale melodiei principale, schimbări de intervalică şi de profil general, sau ornamente (apogiaturi, triluri etc.);
- *variația de factură* transpune totul în zone mai înalte sau mai joase (adică o schimbare de „registru");
- *variația armonică* se realizează prin „intervenții" în acompaniament, aducerea de noi armonii, îmbogățirea sau simplificarea densității sonore (prin adăugiri sau reduceri ale numărului vocilor);
- *variația ritmică*, prin schimbări ale valorilor inițiale de durată şi întrebuințarea „diviziunilor neregulate" (triolete, cvintolete etc.);
- *variația timbrală*, produsă datorită apariției noilor culori instrumentale (în muzica simfonică);
- *variația de structură*, care procedează la lărgiri sau restrîngeri ale perioadelor sau frazelor, conducînd, în cele din urmă, la *reprize prescurtate* sau *reprize lărgite*.

În numeroase exemple, întreaga repriză se poate lega de un moment final (coda) cu amploare şi valoare expresivă diferite: de la cîteva acorduri înlănțuite (coda armonică) şi pînă la dezvoltarea în manieră de concluzie a elementelor tematice preexistente (coda tematică).

Forme tristrofice mari în Romantism şi sec. XX

Din descrierea efectuată pînă acum se poate conchide că forma tristrofică dezvoltată se evidenţiază printr-o reală diversitate în ceea ce priveşte construcţia. Este un tipar care permite „desfăşurări" ale măiestriei compozitorilor mergînd pînă la aspecte de poezie sonoră elevată. În stilul romantic al veacului trecut schema A B A (mare) stătea la un loc de cinste. Mai mult, ea îşi exercita înrîurirea atît în domeniul unor compoziţii vocale şi instrumentale, cît şi în gîndirea teoretică a muzicologilor vremii. Se poate vorbi chiar despre un fel de „tiranie" pe care o exercita asupra lor! Cît priveşte întrebuinţarea, aceasta se concretiza într-un mare număr de titluri şi denumiri pe care le adoptă: *barcarola, humoresca, romanţa, marşul, momentul muzical, scene de pădure, noveletta, impromptu, scherzo, foaie de album* etc. De asemenea, anumite piese de categorie specială cum ar fi *preludiul* sau dansurile *mazurca, poloneza, valsul* etc. îmbrăţişează, cel mai adesea, tiparul tristrofic complex. Acesta se perpetuează, aşadar, în timp şi ajunge, practic, pînă în zilele noastre. Mari maeştri ai veacului XX nu-l ocolesc: Debussy, Ravel, Schonberg — pentru a nu aminti decît trei nume dintre cele mai ilustre — îl adaptează scopurilor stilistice noi ale propriilor creaţii.

Pornind din cîntecul gregorian, străbătînd un drum îndelungat şi nu lipsit de sinuozităţi, forma tripartită complexă atingînd zona frămîntată a aprinsului ev contemporan îşi modifică „faldurile" reînnoindu-se mereu. Ea reprezintă o preţioasă chezăşie pentru înţelegerea marilor tipare care îi succed în vastul şi complicatul sistem al lumii formelor muzicale.

VI. RONDOUL

Una din formele cele mai des întîlnite, *rondoul* este atestat documentar încă în vremuri străvechi. Prin denumirea respectivă (fr.: *rondeau*) se înțelege categoria tiparelor muzicale ce se sprijină pe principiul alternanței dintre o idee de bază — tema — şi un număr de secțiuni secundare numite *episoade* sau *cuplete*. Ia naştere, astfel, succesiunea devenită general valabilă pentru toate aspectele fundamentale ale formei: a-b-a-c-a-d-a... Pe parcursul îndelungatei sale evoluții, această schemă suferă cîteva transformări, iar cristalizarea ei constituie un eveniment relativ recent, petrecut în prima jumătate a veacului al XVIII-lea.

Origini şi dezvoltare

Cercetările etnografice şi etnomuzicologice mai recente semnalează prezența unor forme asemănătoare în muzica triburilor şi grupurilor etnice aflate într-un stadiu primar de dezvoltare. Fie că este vorba de băştinaşii *bororo* din Brazilia, de cei din Noua Islandă, dar şi de unele vechi cîntece chineze sau japoneze, fenomenul alternanței apare peste tot ca o constantă de bază în compunerea unui însemnat număr de cîntece. Pe de altă parte, puținele doccumente privitoare la muzica Europei antice care ne-au parvenit prin furtunile istoriei arată, fără putință de tăgadă, că procedeul era larg folosit în arta laică sau de templu, în diferite forme ale poeziei vechi, totdeauna asociată cu cîntecul. Arta poetică a antichității greco-romane utiliza, de exemplu, alternanța dintre o strofă principală şi altele secundare care îi completau înțelesul.

Mai tîrziu acest procedeu este transmis poeziei laice sau religioase din evul mediu. Astfel, în muzica liturgică a vechiului Bizanț, se întîlneşte o cîntare numită *Kontakion* bazată pe alternanța refrenului cu mai multe cuplete. Aşa şi în Apusul Europei *imnurile, responsoriile, antifoniile* sau *versus*-urile arată o constituire asemănătoare, fiind mult întrebuințate în cîntul liturgic sau la diferite sărbători. Dar cea mai însemnată categorie de poezie şi muzică în care alternanța acționa ca un procedeu pe deplin conturat era cea laică a *trubadurilor* şi *truverilor*. Apărută şi dezvoltată în mai multe țări ale Europei apusene între anii 1090 şi 1290, poezia acestor artişti arată o preocupare constantă pentru subiecte erotice, galante sau de esență cavalerească. Ea cînta cu predilecție frumusețea naturii, viața păstorilor, sentimentele dragostei curate, faptele eroice ale cavalerilor. Trebuie subliniat faptul că acum artiştii sînt preocupați intens de structurarea poeziilor într-un mod cît mai riguros şi mai rafinat. Numărul versurilor, îmbinarea rimelor şi succesiunea silabelor reprezintă tot atîtea elemente de bază în constituirea textului cîntecelor. În literatura vremii, mai ales în romanele cavalereşti cum este *Le Roman de la violette* sau *Le Roman de Guillaume de Dôle*, apar ştiri despre o poezie intitulată *rondeau* ce se cînta şi se dansa în cerc de către un grup de tineri şi tinere. La început conținea un număr de şase versuri, care în curînd (sec. XIII) se înmulțesc la opt, conturînd, aşadar, o formă ce tinde să devină fixă. Tot acum, în cadrul poeziei se aleg două versuri amplasate la început şi la sfîrşit, care alcătuiesc refrenul, avînd însă şi o apariție parțială în interior. Schema unui rondo poetic trubadur se poate vedea cel mai bine din exemplul de mai jos (scris în limba franceză veche medievală):

Rondeau		Rime
1. *Ensi va qui amours*	A	Refren
2. *Demaine a son commant*	B	
3. A qui que soit dolours	a	cuplet
4. *Ensi va qui amours*	A	Refren (parțial)
5. As mouvais est langours	a	cuplete
6. Nous biens mais non porquant	b	
7. *Ensi va qui amours*	A	Refren
8. *Demaine a son commant*	B	

Se observă că refrenul alternează cu versuri care se constituie în cuplete. O astfel de formă poetică avea melodia simplă, pe o singură voce, în care rimele A—a intonau o primă „frază” muzicală, iar cele B—b o altă frază, care o completa pe prima. Rezultă un cîntec ce ia naştere din alternanța acestora, conform schemei succesiunii rimelor din textul poeziei: ABAAABAB. De remarcat aici că refrenul este principala idee, iar cupletul cea secundară. Alte piese ale vremii structurate asemănător purtau denumirea de *ballata, virelai, carol, cîntec regal*.

Mai tîrziu, în sec. XIV, cînd se conturează o nouă orientare stilistică ce poartă titlul de Ars Nova, forma poetică şi muzicală a rondoului creşte în extensiune, dobîndind opt pînă la zece versuri, fiind cîntată polifonic pe trei voci. Sfîrşitul evului mediu muzical, marcat prin polifonia de tip imitativ a secolului XV, aduce o nouă creştere a rondoului, care ajunge pînă la douăsprezece versuri, producînd, concomitent, şi o mai clară demarcație între refren şi cuplete. Tot acum ia naştere o piesă caracteristică numită *rondo gotic* (sau *burgundic*), polifonică dar fără a utiliza procedeul imitației. Se structurează cu ajutorul alternanței dintre două mari secțiuni muzicale, conform schemei: ABA—A—ABA. Partea centrală (A) se putea cînta cu ajutorul „înfloriturilor” intonate de cîntăreții şi, uneori, instrumentele care interpretau lucrarea.

După cum se poate vedea, întregul ev mediu reprezintă, din punctul de vedere al dezvoltării rondoului, o epocă in care, pornind de la poezie, forma tinde treptat spre concretizarea ei pe plan muzical. La început a fost deci poezia, după care s-a adaptat şi muzica.

Secolul XVI, cînd muzica europeană se încadrează în marea artă a Renaşterii, aduce noi aspecte în conturarea rondoului. Este epoca de aur a polifoniei, cînd apar forme specifice, vocale şi instrumentale. Cîteva din dansurile timpului sînt cu deosebire importante pentru dezvoltarea tuturor formelor cu refren. Astfel, *frottola* şi *strambatto* practicate în Italia reprezintă piese de dans constituite pe baza succesiunii alternative a două sau mai multe idei muzicale. Cu deosebire *frottola* va contribui la evoluția acestei categorii de muzici. Ea se înrudeşte cu *vilanella* (un fel de „dans țărănesc”) şi dobîndeşte, în timp, o influență destul de puternică asupra *madrigalului*, care reprezintă una din formele şi genurile de bază ale vremii. Triada: *frottola—strambatto—madrigal* ne arată evoluția continuă a muzicii către stadii din ce în ce mai perfecționate sub aspectul compozițional. Astfel, madrigalul renascentist, atunci cînd nu apelează la clasicul procedeu al polifoniei imitative, dobîndeşte uneori deschideri către piesele de dans, şi mai ales spre *vilanella*, adoptînd scheme cu refren. Unul din exemplele devenite clasice îl constituie celebra lucrare corală *Matonna mia cara* de Orlandus Lassus, unde cupletele de factură liberă alternează cu un refren glumeț (dar cu morfologie fixă), al cărui text este format din onomatopee. După cum se poate vedea, stilul Renaşterii aduce în constituirea pieselor înrudite cu rondoul un fel de „egalitate” a cupletului cu refrenul. Acesta din urmă constituie, în general, o idee muzicală oarecum invariabilă, pe cînd cupletele

sînt adesea afectate de variația melodică, ritmică sau polifonică. Problema relației ce se stabileşte între cuplet şi refren va preocupa din ce în ce mai mult pe compozitorii secolului XVII, ale căror lucrări instrumentale contribuie din plin la viitoarea conturare a rondoului instrumental.

Rondoul epocii barocului

Îndelungata evoluție a tuturor formelor cu refren (la baza cărora stă, după cum am văzut, principiul alternanței) îşi găseste o primă cristalizare în muzica instrumentală de stil baroc. Acum instrumentalitatea cîştigă noi dimensiuni, jucînd un rol preponderent, proiectîndu-şi coordonatele asupra tiparelor sonore, conferindu-le noi aspecte. Dansurile vremii intră în protocolul de curte şi se grupează în suite, iar în componentele acestora, rondoul va ocupa uneori un loc de frunte. Năzuința spre afirmare a secțiunii de refren (prezentă şi în vechile muzici) îşi găseşte în această epocă o importantă împlinire. Ea începe acum să joace rolul unei secțiuni de bază, în care se expune materialul tematic al formei.

Rondoul instrumental

Patria rondoului instrumental este Franța. De aici va fi preluat şi de alte şcoli de compoziție, cum ar fi cea germană, italiană sau engleză. Tradițiile artei franceze din evul mediu îşi spun acum cuvîntul. iar o familie de muzicieni, „dinastia" Couperin-ilor, va duce această veche moştenire pe culmile gloriei. Începînd din a doua jumătate a veacului XVII, primul reprezentant de valoare al ilustrei familii, Louis Couperin, scrie un număr de piese pentru clavecin pe care le intitulează *chaconne* sau *passacaille*. Aşadar, termenul rondeau încă nu apare, deşi formele pe care le construieşte sunt cu refren. Se produce un fel de „balans" între ideea de variațiuni şi schemele bazate pe alternanță, iar scriitura instrumentală face şi ea trecerea între tehnica de luth şi cea de cembalo (clavecin).

François Couperin (1668—1733), zis şi „cel mare", ultimul şi cel mai ilustru reprezentant al acestei dinastii de compozitori, este maestrul la care forma *rondeau* capătă o deplină împlinire. Influențat de muzica populară franceză, de vechile tradiții medievale, ca şi de instrumentalismul vremii, rondoul lui Fr. Couperin, zis şi "rondo parizian", primeşte trăsături particulare. El se încadrează însă în „constelația" lucrărilor similare semnate de alți mari compozitori ai vremii, cum au fost J. B. Lully, J. Ph. Rameau, J. S. Bach sau G. Fr. Handel. În ceea ce priveşte rondourile couperiniene, acestea se grupează în suite pe care compozitorul le intitulează *ordres* şi care, la rîndul lor, sînt reunite în celebrele sale „cărți pentru clavecin". Numeroase piese care le compun poartă titluri descriptive (*La Galante, La Triomphante* etc.), încadrîndu-se prin problematică în spiritul galant al vremii.

Rondoul vocal

Dar rondouri întîlnim nu numai în muzica pentru clavecin. Ele apar şi în alte genuri, cum ar fi cel de operă. Numeroase arii sînt scrise în această formă şi pot fi găsite în lucrări lirice ale timpului, mai ales la maeştrii francezi: *Alcesta* (1674), *Atys* (1676), *Armida* (1686) de J. B. Lully, *Hippolyte et Aricie*, *Les Indes gallantes* de J. Ph. Rameau şi alții. Tot astfel, după exemplul lui Buxtehude, marii clasici ai barocului G. Fr. Händel şi J. S. Bach întrebuințează forma într-un număr de coruri ale marilor pasiuni şi oratorii care au ocupat un loc de seamă în muzica epocii, ca şi în evoluția genului vocal-simfonic. Cît priveşte creația lui J. S. Bach, acesta include cîteva rondouri instrumentale scrise mai ales în perioada de mare eferverscență creatoare de la Cöthen (1717—1723): două Gavote (*en rondeau*) în *Partita a III-a pentru vioară solo* şi *Suita a VI-a pentru violoncel solo*, un *Passepied* (*en rondeau*) din *Suita a V-a engleză*, trei *Rondeau*-uri în *Partita a II-a în do minor pentru cembalo*, *Suita în si minor pentru orchestră* şi în finalul *Concertului în mi major pentru vioară şi ansamblu de coarde*. Se poate conchide că răspîndirea formei de rondo într-o multitudine de genuri o

recomandă ca pe unul din tiparele îndrăgite de compozitori, capabile să transmită un valoros mesaj artistic.

Probleme de construcție

Unul din aspectele de bază ale modalităților alcătuirii rondoului baroc îl constituie *numărul cupletelor* care alternează cu tema (fostul refren). Cele mai simple exemple din muzica instrumentală a vremii sînt un fel de excepții de la tiparul deja cunoscut, constituindu-se în *rondouri cu un singur cuplet*. Schema lor este *a—b—a*, şi se poate deci confunda cu o formă tristrofică mică. Astfel de modele incipiente vom afla în suitele pentru clavecin ale compozitorilor francezi care scriu o muzică „galantă", cum ar fi, de pildă, Cl. Daquin sau J. Fr. D'Andrieu. Ceea ce justifică aici denumirea dată sînt calitățile de dans ale acestor mici piese, calități pe care le preia şi rondoul propriu-zis. Acesta se încheagă în schema sa numai atunci cînd apar două sau mai multe cuplete conform înlănțuirii: *a—b—a—c—a—d—a*... etc. Statistic vorbind, cele mai numeroase rondouri ale epocii sînt cele cu două, trei sau patru cuplete, iar restul formează excepții sau cazuri mai rare. *Tema* unui rondo baroc reprezintă sub aspect morfologic o perioadă închisă cu însuşiri de dans şi uneori cu certă cantabilitate care să-i permită mai uşoara memorizare. Este deci o idee muzicală de o anume plasticitate răsfrîntă şi asupra cupletelor care, de cele mai multe ori, nu sînt altceva decit secțiuni derivate, un fel de „emanații" ale temei; ele nu aduc material muzical nou. Din această cauză, rondoul epocii barocului rămîne o formă *monotematică*, iar denumirea sa ştiințifică va fi: *rondo monotematic baroc*.

Printre caracteristicile de bază ale formei se pot enumera, între altele, readucerile (reprizele) alternative neschimbate ale temei, cupletele de dimensiuni variabile: de la o frază pînă la perioade simple sau cu lărgiri. Ele se pot situa în tonalități învecinate cu cea în care a debutat rondoul şi se impun adesea ca un fel de „comentarii" interne ale ideii de rondo (refrenul). Totdeauna un rondo baroc se încheie cu ultima apariție a temei, fără nici un fel de adaos (*coda*), iar aceasta, atît în „interior", cît şi la sfîrşit, restituie obligatoriu tonalitatea de bază a întregii piese.

Pentru ilustrare, exemplul de mai jos prezintă o formă tipică unde apar două cuplete care alternează cu tema conform schemei *a—b—a—c—a*, toate componentele fiind egale ca extensiune, reprezentînd perioade ,,pătrate". Sîntem deci aproape de vechile arii cu „da capo":

Johann Krieger. **RONDEAU** (1651—1735)



Evoluția formelor de rondo, în deceniile de la mijlocul veacului al XVIII-lea care marchează perioada barocului tîrziu, şi după aceasta, merge către o tot mai accentuată îmbogățire a lor, atît calitativ, cît şi ca extensiune. În opera fiilor lui J. S. Bach, mai ales în colecția lui C. Ph. E. Bach intitulată *Şase culegeri de Sonate, Fantezii libere* şi *Rondouri pentru cunoscători şi melomani* (1779—1787), apare aşa-zisul **rondo-fantezie**. Plin de pasaje libere şi momente variaționale, el aduce o prețioasă anticipare a viitoarelor rondouri romantice. Pe de altă parte, în compozițiile altor maeştri ai vremii, cum ar fi Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—1795), dar mai ales la (Jaques?) Duphly (1716—1788), tendințele de amplificare a formei se concretizează prin „dilatarea" ultimulul cuplet. Acesta, prin tonalitate, formă şi structură internă, se impune tot mai mult ca o secțiune cu rol de *trio*. Ne aflăm, aşadar, în pragul viitorului rondo al clasicilor vienezi, ale cărui principale coordonate sînt — în linii generale — schițate!

Alte forme clădite pe principiul refrenului

CONCERTUL BAROC

În strînsă legătură cu rondourile vremii stă o importantă formă avînd arhitectură similară (bazată pe ideea alternanței refren — cuplete): cea a *concertului*. Apariția şi dezvoltarea ei nu pot fi înțelese fără a se cerceta sensul primar al denumirii respective. În limba italiană *concerto* înseamnă *întrecere*; termenul prin el însuşi nu spune prea mult, dar raportîndu-l la anumite practici interpretative din acel timp, începe să lumineze sensurile mai adînci care au generat întreaga formă şi i-au conferit schema legată de a rondoului. Originile sale trebuie căutate încă în plină Renaştere. Compozitorii venețieni din sec. XVI practicau muzica corală pe grupe care „se întreceau" şi îşi răspundeau una alteia. Erau acele *concerte ecleziastice*, în care ulterior îşi fac apariția şi grupuri instrumentale. Alternanța devine acum vocal-instrumentală. După anul 1590 compozitorii italieni transpun procedeul „întrecerii" alternative numai în spațiul sonor al muzicii instrumentale, de unde va rezulta peste circa o jumătate de veac concertul instrumental propriu-zis. Între anii 1600 şi 1650 sub denumirea generală de *concerto* se înțelege totuşi o piesă unde se includ atît grupuri de voci, cît şi de instrumente, fapt menținut pînă în timpul lui J.S. Bach.

Ideea „emulației" dintre grupuri vocale şi instrumentale, apoi numai între instrumente creează la început un gen concertant din care, cu trecerea vremii, se va concretiza şi forma adecvată.

1. Genul concertant

Pe tot parcursul primei jumătăți a veacului al XVII-lea se scriu compoziții aparținătoare acestui gen. Astfel, în 1619 Gregorio Allegri compune *Concertini* pentru voci, în 1637 Merula, de asemenea, îşi intitulează piesele *Sonate concertante*, iar la 1649 Cavalli include o arie umoristică în opera sa *Giasone*. Aici se produce alternanța dintre un fel de introducere instrumentală şi părți de solo. Trebuie remarcat că partea încredințată grupului de instrumente poartă denumirea de *ritornel*; faptul va avea o deosebită influență asupra viitoarei închegări a formelor concertante propriu-zise. O altă sursă a genului se mai găseşte în *uverturile* timpului, care aduc alternanțe similare dintre grupuri, mai mari şi altele mai restrînse, de instrumente. În a doua jumătate a veacului al XVII-lea are loc procesul de stabilizare a genului concertant instrumental. Între anii 1670 şi 1680 compozitorul italian Antonio Stradella dă la iveală un număr de lucrări intitulate *Sinfonii*, în care procedeul alternanței se concretizează treptat.

Dar închegarea genului de concert se leagă mai cu seamă de numele lui Arcangelo Corelli. Acesta, pe la 1682, publică *Concerte* pentru ansamblu instrumental de coarde, care, păstrînd alternanța cunoscută, se împart în patru mişcări contrastante:

I. Lent. II. Repede. III. Lent. IV. Repede.

Păstrînd aceste mişcări, genul respectiv se va împărți curînd, sub raportul ideii de alternanță, în trei categorii mari:

1. <u>Concert fără partide soliste</u>, în care se „întrec" grupuri avînd un număr relativ egal de instrumentişti. Din acest tip va rezulta mai tîrziu *simfonia concertantă* sau *concertul pentru orchestră* din zilele noastre.

2. <u>Concert cu mai mulți solişti</u>, ce cîntă alternativ cu ansamblul sau orchestra. Formează o categorie aparte, întru totul caracteristică stilului baroc, cunoscută sub denumirea de *concerto grosso*. A fost intens practicat de marii maeştri ai vremii, dintre care se detaşează în special G. F. Händel, ale cărui lucrări de acest gen dobîndesc o valoare deosebită.

3. <u>Concert cu un singur solist</u>, care dialoghează cu orchestra. A apărut după definitivarea primelor două, fiind inaugurat de italianul Giuseppe Torelli. Acesta, intitulînduşi

compozițiile *concerti grossi*, precizeaza că ele au în componență „o violină care concertează singură". De observat că, în decursul evoluției sale, concertul cu un singur solist va triumfa definitiv, fiind preferat mai cu seamă de clasici şi romantici. Explicația faptului este simplă. Instrumentele perfecționîndu-şi necontenit tehnica, compozitorii vor fi tentați tot mai mult să încredințeze unui singur virtuoz partida solistă, dîndu-i posibilitatea de a-şi demonstra calitățile. Dacă în tipul de *concerto grosso* grupul „concertino", format din cîțiva orchestranți de mai bună calitate, rămînea oarecum anonim în masa ansamblului, solistul unic dobîndeşte un statut profesional şi social nou. El se postează în față spre a fi auzit, dar şi văzut mai bine de public, asumîndu-şi întru totul responsabilitatea artistică a redării partidei sale, cel mai adesea pe dinafară.

Tot în decursul epocii barocului, conform unor uzanțe curente, concertele se mai grupau în alte două categorii (care nu afectează însă tipologia anterior arătată):

— *Concerto da chiesa*, destinat a fi cîntat în biserici. Era mai sobru, cu o scriitură polifonică accentuat riguroasă, iar basul cifrat îl deținea de obicei orga.

— *Concerto da camera*, cu un pronunțat caracter laic, fiind executat mai mult la reuniuni mondene. Numeroase tablouri rămase de la maeştrii picturii din sec. XVII înfățişează bărbați şi femei cîntînd la instrumente de epocă: flaut, viola da gamba, lăuta, clavecin. Este vorba, evident, de astfel de concerte camerale în care instrumentul cu clape (sau luthul) avea menirea de a „armoniza" basul, restul participanților (variabili ca număr) cîntau solistic. În componența concertelor *da camera* puteau intra şi dansuri, cum ar fi gavotta, menuetul, giga, producînd, astfel, apropieri de suitele instrumentale baroce.

2. Concertul ca formă

Concertul ca formă îşi ia contururile abia după stabilirea definitivă a problemelor de gen. Se poate urmări o evoluție lentă a conceptului inițial de „întrecere", care porneşte de la grupuri egale, apoi îşi fac apariția grupuri inegale ca număr de instrumente, pentru ca, în cele din urmă, să rămînă un singur solist. Ceea ce se poate desprinde din întreaga evoluție amintită este crearea unui fenomen nou, cu totul specific tipologiei concertante: opoziția de sonorități, care conduce în final la relația dintre unu (solistul) şi multiplu (orchestra). Aşadar, întrecerea se asociază treptat cu opoziția, adoptînd, în acest scop, cel mai potrivit mijloc de lucru: alternanța. Pe baza acestui important principiu se va structura forma „concerto" aşa cum o găsim la maeştrii vechi. Este şi cauza pentru care ea are puternice afinități cu rondoul, dar se detaşează de această formă prin numeroase „abateri".

În ultimă analiză, schema unei forme tipice de *concerto* va fi:

A—B—*A*—C—*A*—D—*A*... etc.

De aici trebuie să deducem că există o idee principală şi altele secundare succedate alternativ. Prima secțiune poartă denumirea de *ritornel*, deoarece ea reapare mereu (it., *ritornare* == a se întoarce) în decursul desfăşurării muzicii, fiind intonată mai ales în *tutti* (de întreg ansamblul). Dacă în rondo revenirea era neschimbată, în *concerto* ea suferă numeroase transformări: prescurtări, amplificări, amplasări în tonalități diferite de cea inițială, introducerea unor momente de dezvoltare etc. Ultima repriză a ritornelului va fi însă totdeauna statică şi integrală. Ideile secundare, mai mult decît cupletele rondoului, aduc importante libertăți în construcția morfologică; derivate ca material tematic din ritornel, ele nu cunosc o modalitate fixă de constituire şi succesiune. În orice caz, ele apar drept momente cu importanță mult mai mare decît a simplelor cuplete, fiind adevărate *episoade*, uneori destul de extinse.

Conchizînd, se poate afirma că, spre deosebire de rondo, *concerto*-ul baroc este o formă mult mai liberă, chiar dacă principiile de structurare rămîn identice. Caracterul monotematic, faptul că ritornelul este amplasat la început şi la sfîrşit, integral – identic dau întregului un aspect tripartit, libertățile tonale şi morfologice din sectorul central aşază forma în marele context al barocului. Alternanța dintre momentele soliste firave şi cele cu sonorități

ample cunoaşte la fel libertăţi mai ales în sectorul de centru. În lumina tuturor constatărilor de mai sus, schema unui concerto poate fi completată în modul următor:

Ritornel ———— episod I ———— ritornel ———— episod II ———— *Ritornel*		
(integral)		(integral)
I secţiune principală riguros articulată	**II** secţiune mediană multipartită cu libertăţi	**III** secţiune principală riguros articulată

De adăugat: atît ritornelul, cît şi episoadele se situează morfologic în contextul unor structuri generale de perioadă, dar care, conform libertăţilor amintite, suferă adesea transformări cu ajutorul lărgirilor, evoluţiilor motivico-tematice, prescurtărilor etc. Întrucît concertele barocului reprezintă lucrări alcătuite din trei, patru sau mai multe mişcări, forma concerto este atribuită de compozitorii vremii mai cu seamă părţii prime şi finalului. Mişcările lente iau de obicei forma unor arii tristrofice cantabile sau de variaţiuni pe un bas dat. Cu timpul numărul părţilor se stabilizează la trei, rămînînd astfel pînă în zilele noastre (cu anumite excepţii). Printre lucrările care utilizează mai riguros forma concerto, amintim *Concertul în mi major pentru vioară şi orchestră de coarde*, precum şi celebrul *Concert italian pentru clavecin* de J.S. Bach.

RONDOUL CLASICILOR VIENEZI

Necontenita evoluţie a formelor pe tot parcursul veacului al XVIII-lea, şi mai ales în a doua jumătate a sa, aduce schimbări şi în forma de rondo. S-a văzut că fiii lui J.S. Bach, precum şi compozitorii epocii „de trecere” din deceniile de mijloc căutau lărgirea formei şi îmbogăţirea ei prin elemente de fantezie, ca şi prin apropieri de formele cu *trio*.

Odată cu stabilirea noului stil clasic vienez, rondoul dobîndeşte o anume stabilitate în ceea ce priveşte schema sa generală: episoadele se reduc numeric, limitîndu-se la două, dar cu funcţii bine precizate, iar tema de rondo se amplifică, ajungînd pînă la tiparul mic tripartit. Apar şi relaţii tonale mult mai bine consolidate şi mai logice în înlănţuirea lor.

Ceea ce rămîne însă drept o constantă este menţinerea calităţii generale *monotematice* a formei, şi numai tîrziu îşi face apariţia bitematismul ca o consecinţă a influenţelor sonatei. Din această cauză denumirea sa ştiinţifică este rondo monotematic clasic concretizat în schema: **A — B — A — C — A**.

Şi acum episoadele arată înrudiri cu tema, dar ele se îndepărtează totuşi mai mult decît cupletele de odinioară ale rondourilor preclasice de ideea principală. Apar şi unele adaosuri: între temă şi episoade se pot intercala momente de trecere numite tranziţii şi retranziţii, iar la sfîrşit îşi face apariţia deseori un moment de încheiere, mai mult sau mai puţin amplu (*codetta* sau *coda*). În consecinţă, schema anterior arătată se poate modifica în felul următor, oferind o imagine mult mai completă a rondoului clasicilor:

Tema — tranziţie — *Episod I* — retranziţie —
Tema — tranziţie — *Episod II* — retranziţie — *Tema* — (*coda* — *codetta*).

În această înşiruire, ideile primesc următoarele caractere morfologice:

A. Tema de rondo =	formă mică tristrofică, bistrofică sau monostrofică (perioadă simplă, dublă sau cu lărgiri);

B. Episodul I =	perioadă (simplă sau cu „deranjamente") aflată într-o tonalitate înrudită — de obicei dominanta, relativa sau, mai rar, altele;
A. Tema (repriza I) =	poate fi statică sau cu transformări care merg pînă la stadiul de variație; uneori este o readucere prescurtată (repriză eliptică) — restituie obligatoriu tonalitatea inițială;
C. Episodul II =	formă mică tri, bi sau monostrofică expusă într-o tonalitate din sfera subdominantei;
A. Tema (ultima repriză) =	poate constitui revenirea, identică sau variată în tonalitatea de bază.

Cîteva observații suplimentare se impun. Episodul al doilea (C) pune probleme în ceea ce privește funcția deținută în cadrul formei. Astfel, de cele mai multe ori apare ca o strofă mediană cu însușiri tipice de *trio* (prefigurarea acestuia mijește, cum am mai văzut, la Marpurg și Duphly). În alte cazuri va reprezenta o *strofă* mediană fără calități speciale sau chiar un moment dezvoltător cu construiri neperiodice.

Tranzițiile (către episoade) și *retranzițiile* (dinspre episoade către temă) dobîndesc rol preponderent modulator și de „rotunjire" a formei, de „nivelare a asperităților de ordin tonal care ar putea surveni prin înlănțuirea componentelor acesteia. Ele se prezintă fie în sensul unor sectoare cu relativă independență tematică (secvențe, arpegii, desene în scară), fie ca prelungiri ale temei sau episoadelor, în sensul modulatoriu arătat. La fel, *coda* (sau *codetta*) dobîndește rol de încheiere, și de aceea evită, în general, construirile de tip periodic, fiind instabilă, grăbind prin aceasta apariția acordurilor finale.

Pentru ilustrarea tuturor celor arătate mai sus, pot fi consultate analitic cu mult folos exemple din literatura timpului, cum ar fi: partea II din *Sonata op. 13, „**Patetica**" pentru pian* de L. v. Beethoven, finalul *Sonatei în do major (K.V. 545)* de W. A. Mozart (tot pentru pian) sau finalul *Sonatei în sol major (op. 49 Nr. 2)* pentru pian de Beethoven.

Rondoul cu două teme, numit și „Rondo mare", își face apariția sub influența formelor de dans ale vremii, urmînd schema:

A — B — A — C — A — B — A

La Haydn se găsesc relativ puține exemple; în schimb Mozart devine primul maestru de necontestat al acestei forme dezvoltate. În *Sonata în la major pentru pian (K.V. 12)*, din tinerețe (finalul), ca și în simfoniile scrise în jurul datei de 1770 se apropie din ce în ce mai mult de schema arătată, presimțind, concomitent, influența sonatei pe rare va suferi-o rondoul lui L. v. Beethoven.

În prima jumătate a sec. XIX stilul romantic produce în forma rondoului unele schimbări. Astfel își face apariția rondoul cu introducere lentă (de tip fantezie), care însă nu alterează forma de bază rezultată din alternanța dintre temă și episoade. Un exemplu, Fr. Schubert — *Rondo op. 145 în mi major pentru pian*, unde schema generală se articulează în modul următor:

A	Ep. 1	A	Ep. 1 $^{var.}$	A $^{var.}$
aba		aba		$a^v b^v a^v$

Ambele episoade aduc momente de fantezie (cu material preluat din introducere), dar care conțin în sectorul central și cîte un pasaj avînd certe însușiri de *trio*. Iată deci o formă apropiată de cele clasice, dar avînd în plus cîteva libertăți, prezența introducerii lente și a procedeului de variație. O libertate și mai mare arată alte exemple din muzica romantică, cum ar fi *Rondo capriccioso op. 11 pentru pian* de F. Mendelssohn sau *Rondo op. 16 în do minor* de Fr. Chopin.

Cît privește muzica secolului nostru, aceasta nu abandonează ideea rondoului, dar o subordonează importantelor schimbări suferite de limbaj și de mijloacele de expresie. În

consecință, ea arată libertăți în constituirea intimă a schemei însăși, respectînd totuşi în linii mari principiul fundametnal al succesiunii alternative. Aflăm exemple de rondouri contemporane în stilul impresionist al primei jumătăți a secolului, ca şi în muzica maeştrilor din şcolile naționale. Astfel, arată evidente apropieri de schema rondoului baroc: dansul *Forlane* din Suita pentru pian *Mormîntul lui Couperin* de Maurice Ravel sau finalul din *Sonatina pentru pian* de Sigismund Toduță. Cît priveşte reminiscențe ale rondourilor cu introducere, le găsim şi în prima parte a Suitei pentru orchestră *Nobilissima Visione* de Paul Hindemith, maestru german reprezentant al stilului neoclasic modern.

Trecerea printr-un număr important de stiluri — practic în toate, începînd cu antichitatea şi evul mediu pînă la cel contemporan — ne arată că principiul alternanței bazat pe ideea de refren generatoare a rondoului aparține unei „constante" a gîndirii muzicale omeneşti. Răspîndirea geografică şi perpetuarea în timp confirmă din plin marile virtuți artistice ale tiparului dezbătut în acest capitol.

VII. VARIAȚIUNILE

Categoria formelor care cunosc, de asemenea, o răspîndire mare — *variațiunile* — reprezintă un fenomen cu adînci rădăcini înfipte în trecutul îndepărtat al muzicii. De fapt, cercetînd *originile variațiunilor*, se ajunge la înseşi izvoarele artei muzicale, căci aceasta, indiferent de tiparul pe care îl îmbracă, apelează mereu, într-o măsură mai mică sau mai mare, la variațiune. În acest sens, problematica acestora poate fi despărțită în funcție de două mari aspecte.

a) *Procedeul variației* ca metodă predilectă la care apelează muzica din cele mai vechi timpuri pînă astăzi. El se referă la toți parametrii sunetului: fluctuația de *înălțime* care afectează relațiile dintre sunetele unei melodii (variație intervalică); cea în care *durata* sunetelor suferă unele transformări, mai mult sau mai puțin vizibile şi importante (variația ritmică); schimbările care urmăresc o anume varietate a *culorilor* de sunet (variația timbrală); fluctuațiile de *intensitate* (variația *dinamică*).

b) *Formele de variațiuni*, care constituie un fel de „familie” caracterizată prin utilizarea predilectă a procedeelor variaționale. Aşadar, *variațiunile* pot fi socotite ca fiind o „absolutizare” a acestor metode care stau la baza proceselor compoziționale ce le dau naştere şi care sînt utilizate, de la caz la caz, într-un anume mod specific.

Variația ca procedeu

În decursul timpurilor s-a stabilit o anumită relație între procedeu şi formă, iar în unele epoci ale istoriei cele două noțiuni devin greu separabile. Este un fapt bine stabilit de către cercetători, acela că orice fel de muzică, indiferent de forma în care este turnată, nu poate ocoli cu totul procedeul variațional. Acesta devine, astfel, o anumită constantă, iar „dozarea” şi „manipularea” lui hotărăsc gradul de apartenență la forma variațiunilor. Astfel, muzica populară, inclusiv cea românească, utilizează acest procedeu legîndu-l, bineînțeles, de improvizație. Se cunosc „variante zonale” ale mai tuturor cîntecelor, iar interpreții populari cînd intonează o doină, un joc, o melodie, fie ele chiar bine ştiute dinainte, le supun unor transformări de moment dictate de starea lor sufletească şi de împrejurări. Tot aşa, unele regiuni ale globului sînt bogate în cîntece populare care, pornind de la o formulă melodică tip, prezintă transformări de tot felul, adică variații de intervale şi ritmuri. Se conturează, în acest fel, piese bazate în întregime pe variații, iar vocea omenească poate fi însoțită de unul sau mai multe instrumente. Acestea la rîndul lor aduc alte elemente variaționale prin împodobirea (ornamentarea) părții vocale. În Asia Mică găsim o astfel de zonă foarte bogată în atari categorii de cîntece care poartă numele de *makam*, şi au avut, în timp, o importantă influență — inclusiv asupra muzicii culte europene.

Evoluția variațiunilor nu ar putea fi bine înțeleasă fără clarificarea unui important procedeu legat atît de înălțimea, cît şi de durata sunetului: *ornamentarea*. Prezentă frecvent în practica folclorică sub formă spontană, improvizatorică, aceasta însemnează adăugarea la sunetele de bază ale unei melodii a unor note care să le stea alături, asemeni unor „podoabe”. Cîntăreții le intonează prin „alunecarea” vocii în jos sau în sus, uneori combinat în ambele direcții, alteori prin repetarea rapidă a unui grup restrîns de sunete ce stau alături, încadrează sau „învăluie” un altul de durată mai lungă. Procedeul a fost cunoscut încă din practica artistică a muzicii medievale şi notat ca atare. Astfel, un cîntec liturgic sau care se cînta la anumite sărbători începea să fie „împodobit” de cîntăreții timpului pînă cînd se dobîndea o nouă „variantă” mult mai bogată decît cea inițială. Cu timpul piesa în starea ei originară a început să se denumească „cantus simplex” (cîntec simplu), iar în cea rezultată prin ornamentare, „cantus elegans” (cîntare elegantă, împodobită). Iată şi un exemplu preluat

dintr-un manuscris medieval din sec. X; a se compara cele două variante — inițială şi transformată prin procedeul descris:

ANTIFONAR — St. Gallen. Cod. 339 sec. X

Cîntec „împodobit”



33

Sunetele adăugate reprezentînd tot atîtea ornamente ale melodiei primare afectează, desigur, structura acesteia, mai ales prin faptul că „răpesc” din valoarea inițială a sunetelor, *diminuîndu-le* astfel durata de bază. Din această cauză, procedeul odată generalizat va primi şi denumirea „oficializată”: *diminuție*, şi se va perpetua pînă în timpurile barocului, supraviețuind în muzica de operă sau vocal-simfonică a primei jumătăți a veacului al XVIII-lea.

Formele de variațiuni

Tehnica ornamentării devine, astfel, una din cele mai importante în procesul închegării formelor de variațiuni. Ea se aplica încă din Renaştere atît în piese vocale, cît şi în cele instrumentale sau de dans. Astfel, la compozitorii din şcoala engleză sau flamandă, cum ar fi, de pildă, G. Farnaby, aflăm o aplicare a variației ornamentale asupra aşa-ziselor „cîntece seculare”, adică de lume, într-un sens foarte apropiat exemplului citat anterior din muzica medievală. Tot aşa maeştrii spanioli ai timpului numeau astfel de piese *Diferencias*, iar cei francezi *Doubles*. O mențiune aparte se cuvine Suitelor de dansuri cu ornamente scrise de italianul .Joan Ambrosio Dalza (Cartea IV), sec. XVI, care, pornind de la un dans de epocă (pavana, saltarello, piva etc.), îi aduce un număr de variante „împodobite” care, în totalitate, alcătuiau suita. Valoarea acestor exemple constă în faptul că ele vor avea o hotărîtoare înrîurire asupra unei importante categorii de variațiuni din opera marilor clasici ai erei barocului: J.S. Bach, C.F. Händel, Ph. Telemann şi alții.

Variațiuni pe „cantus firmus”.

Alături de aceste tipuri incipiente pe baze ornamentale, a apărut, tot în timpul Renaşterii, o categorie relativ nouă: *Variațiuni pe „cantus firmus”.*

Termenul implică utilizarea ca bază principală a materialului muzical a unui asa-zis „cîntec ferm” (adică nepărăsit, repetat, dus pînă la capăt) la vocea inferioară, respectiv cea de bas. Deasupra, vocile mai înalte se desfăşoară polifonic, alcătuind un fel de „con-tramelodii” care constituie variațiunile propriu-zise. Cît priveşte desfăşurarea „întregului”, acesta se face prin repetarea de mai multe ori, neîntreruptă, a cantus firmus-ului şi permanenta reînnoire variată a vocilor de contrapunct. Grafic, o astfel de tehnică poate fi reprezentată în modul următor:

Voc! dt contrapunct

Continuări prin noi mclo-.ou a* contrapunct



Cantu* timus

IContir.uân prin <•«$>« -.tari

81

Compozitori ca Samuel Scheidt, William Byrd sau Munday au întrebuințat din plin această „familie” de variațiuni, anticipînd o tehnică devenită curentă în epoca imediat următoare.

In decursul secolului XVII, cînd se produc perfecționări ale construcției diferitelor instrumente muzicale, ca şi importante mutații stilistice — trecerea la barocul timpuriu —,

evoluează şi va-riaţiunile, tinzînd tot mai mult spre cristalizare. Astfel, pînă către jumătatea veacului următor, în muzica Europei de Apus se concretizează două tipologii fundamentale în ceea ce priveşte forma şi mijloacele componistice care-i dau naştere:

a) Variaţiuni pe basso ostinato

b) Variaţiuni ornamentale

Variaţiuni pe basso ostinato

a) Prima categorie, devenită întru totul caracteristică stilului baroc, descinde în laturile ei esenţiale din formele polifonice pe cantus firmus semnalate deja în Renaşterea tîrzie şi Barocul incipient. Sînt cunoscute în istoria muzicii două denumiri pe care le adoptă: **passacaglia** şi **ciacona**, care la începutul secolului XVII mai aparţineau încă formelor de dans. Curînd însă compozitorii, fără a părăsi complet aspectele „dansante”, le adaptează tehnicii de basso ostinăto, transformîndu-le în variaţiuni cu un specific aparte: melodia dansului (de obicei lentă) este amplasată în bas şi repetată de multe ori, avînd deasupra desfăşurarea contrapunctică şi mereu variată a vocilor mai înalte. Se produce astfel un „lanţ” de momente variaţionale, ce se reînnoiesc mereu odată cu fiecare repetare a basului (a se vedea schema grafică de la exemplul nr. 31). Evident, între ele se produc contraste şi gradaţii ale tensiunii emoţionale cu ajutorul schimbărilor de ritmică, armonie, polifonie, număr de voci (unele sînt abandonate şi reluate pe parcurs) etc.

Intre passacaglia şi ciacona există, aşadar, certe înrudiri în ceea ce priveşte principiul după care sînt clădite. Totuşi, cele două denumiri nu s-ar putea justifica în contextul epocii fără a le stabili şi deosebirile (uneori abia perceptibile) care le despart parţial. Cea mai importantă dintre ele se referă la natura şi profilul temei pe care o adoptă fiecare dintre ele. Astfel, passacaglia va utiliza de preferinţă o temă de dans lent într-o măsură de trei timpi (trei pătrimi, de exemplu), al cărui profil melodic şi ritmic arată unele asemănări cu un coral, respectiv cantus firmus. Tema unei ciacone dobîndeşte un profil special; ea este alcătuită dintr-o formaţie de patru sunete dispuse în scară descendentă sau ascendentă (tetra-cord) peste care se desfăşoară variaţiunile propriu-zise. Exemplul comparativ de mai jos oferă o imagine convingătoare a deosebirii dintre cele două categorii de teme — prima, din Passacaglia în do

82

minor de Bach; a doua, din Ciacona în sol minor, pentru vioară şi bas cifrat, de Tommaso Vitali:

35

Alte deosebiri dintre passacaglia şi ciacona:

Passacaglia este mai polifonică; amplasarea temei se efectuează de preferinţă în bas; are caracter mai solemn prin situarea de multe ori în tonalităţi minore; se poate încheia cu o fugă; tema nu suferă, pe parcurs, transformări esenţiale.

Ciacona dobîndeşte deschideri mai accentuate către principiul de dans, fiind mai apropiată de armonie şi omofonie; se situează în tonalităţi minore, dar şi majore; tema se amplasează _la toate vocile, inclusiv cea superioară, şi poate suferi transformări importante pe parcursul desfăşurării variaţiunilor.

Foarte adesea, în epoca barocului este greu de făcut o deosebire categorică între cele două forme, dată fiind „elasticitatea” pe care i-o conferă numeroşii compozitori care au întrebuinţat-o. De altfel, şi temele, al căror profil general a fost arătat în exemplul precedent, oferă un tablou extrem de variat, cunoscînd multe abateri şi libertăţi în modul de a fi concepute. Un fapt rămîne cert: variaţiunile pe basso ostinato cunosc maxima răspîndire şi punctul culminant în stilul baroc, dar ele nu sînt abandonate odată cu trecerea timpului. Atît clasicii vienezi, cît şi romanticii recurg adesea la ele, fie în cadrul unor lucrări mari ca sonata şi simfonia, fie în altele de mai mică amploare. Cît priveşte compozitorii secolului XX, aceştia le supun unor experienţe noi sub aspectul limbajului muzical, conferindu-le libertăţi conforme cerinţelor epocii noastre. Dintre exemplele cele mai cunoscute de variaţiuni pe

basso ostinato din toate timpurile se pot cita: Passacaglia în do minor pentru orgă şi Ciacona în re minor pentru vioară solo de J.S. Bach, Ciacona în sol minor pentru vioară şi bas cifrat de T. Vitali, Finalul Simfoniei a IV-a de Johannes Brahms, Passacaglia pentru orchestră op. l de Anton Webern, Passacaglia finală din Suita simfonică Nobilissima Visione de Paul Hindemith, Passacaglia pentru pian de S. Toduță.

Variațiuni ornamentale

b) Spre deosebire de passacaglia şi ciacona, care erau în general polifonice, tot stilul baroc promovează un alt tip variațional, bazat pe principiul ornamentării melodiei şi „figurării” armoni-

83

ilor. Se pornea, astfel, de obicei de la un dans al vremii, dar nu o dată şi de la o arie vocală sau instrumentală. Mai ales în cadrul suitelor timpului care făceau să se succeadă mai multe dansuri, unele dintre acestea se puteau repeta variat, dobîndindu-se astfel „agremente” sau „doubles” ale aceluiaşi dans. De pildă, Sarabanda din Suita a III-a engleză în sol minor pentru pian (clavecin) de J.S. Bach se repeta obligatoriu prin ornamentare, obținîndu-se deci „agrementele aceleiaşi Sarabande”, începutul liniei melodice a dansului şi varianta sa ornamentată prezentate comparativ devin întru totul edificatoare în ceea ce priveşte metoda de lucru aplicată de compozitor:

36

Andante tranquillo

Vananta ornamentală a aceleiaşi

Se poate remarca cu uşurință „învăluirea” melodiei prin grupuri de „note străine” care produceau efectul unei îmbogățiri evidente datorită sunetelor noi cu diferite durate scurte. Procedeul a fost foarte curînd aplicat şi asupra pieselor de sine stătătoare, obținîndu-se, în felul acesta, un ciclu independent de variațiuni instrumentale. Printre cele mai cunoscute lucrări aparținătoare categoriei amintite se pot cita: Gavotta în Ia minor cu şase variațiuni („doubles”) pentru pian (clavecin) de J. Ph. Rameau şi Aria în mi major cu variațiuni pentru clavecin de G.F. Händel.

Variațiunile pe coral iau ca bază de pornire în vederea procesului variației coralul protestant. Acesta este supus unor transformări adesea complexe care îmbină ornamentația cu polifonia. Ră-mîn piese de referință ale acestui gen celebrele corale pentru orgă ale lui J.S. Bach, care au fost precedate de lucrările similare ale antecesorilor săi Dietrich Buxtehude şi Johann Pachelbell.

VARIAȚIUNILE CLASICILOR VIENEZI

Noul stil care se consolidează în muzica Europei apusene din ultimele decenii ale secolului XVIII şi primele două din al XlX-lea aduce noi impulsuri si formelor de variațiuni. Se preia de la pre-

84

clasici mai ales procedeul ornamental, care este dus acum pînă la ultimele sale consecințe pe plan componistic. Aceasta nu înseamnează că tehnica de „basso ostinato” este complet abandonată, darea se întîlneşte relativ rar şi numai în contextul unor mari lucrări, ca un „efect” de gradație sau dezvoltare. In consecință, formele variaționale practicate de Haydn, Mozart şi Beethoven, corifeii scolii clasice vieneze, vor fi predilect ornamentale şi poartă denumirea de variațiuni severe sau variațiuni clasice ornamentale. Un astfel de ciclu are la bază o temă de formă monopartită, tripartită, dar cu predilecție bipartită simplă (cu sau fără repriză). Se alcătuia o succesiune de trei, cinci, şase sau mai multe variațiuni in care melodia inițial expusă era transformată prin ornamentare, păstrînd în fiecare variațiune atît forma primordială, cît si tonalitatea unică. Dacă tema era, de pildă, în Ia major, toate variațiu-nile

păstrau aceeaşi tonalitate, cu singura îngăduinţă de a se transpune o singură dată la omonimă, adică în la minor. Printre exemplele celebre de variaţiuni ornamentale clasice amintim partea I din Sonata în la major pentru pian (K.V. 331) de W.A. Mozart.

Cu trecerea timpului, procedeul împodobirii conferă melodiilor o diversitate din ce în ce mai mare, mergînd pînă la imposibilitatea recunoaşterii calităţilor lor iniţiale. La aceasta se adaugă şi noi mijloace compoziţionale, cum ar fi: îmbogăţirea armoniei, transformări ale acompaniamentului, schimbări ale intervalelor si ritmurilor, adăugarea notelor cromatice, trecerea melodiei în bas şi a acompaniamentului în registrul superior etc. Ia naştere în felul acesta o categorie de forme mult mai evoluată decît cea bazată pe simpla ornamentare, devenite specifice variaţiunilor clasicismului tîrziu. Sînt posibile şi îmbinări cu alte forme prin întreruperea succesiunii ciclului de către momente polifonice, episoade, trtouri, aşa cum se întîmplă în părţile lente ale Simfoniilor a V-a şi a VH-a de Beethoven.

VariaţiuniZe duble. Tot în vederea îmbogăţirii formei, clasicii vienezi construiesc variaţiuni pe două teme, numite din acest motiv duble variaţiuni. Problema fundamentală nu priveşte atît procedeele de lucru, care sînt identice cu cele din variaţiunile obişnuite (simple), cît modalitatea de succesiune a temelor şi a variaţiunilor. Dacă într-un ciclu normal ordinea schemei este: A (tema) — A var. I — A var. II — A var. III etc., în dublele variaţiuni ordinea va fi: A (tema I) — B (tema II) — A var. I — B var. I — A var. II — B var. II — A var. III — B var. III ... etc., deci o suce-siune alternativă. Unul din clasicele exemple ale acestei categorii îl aflăm în partea III din Simfonia a IX-a de Beethoven (op. 125), Adagio molto e cantabile, în alte împrejurări însă, tema secundă

85

apare mult mai tîrziu, după ce ideea de bază a fost supusă unor variaţii succesive, cărora, la un moment dat, li se suprapune polifonic, generînd un ciclu cu o construcţie deosebit de complexă, aşa cum se întîmplă în finalul Simfoniei a IH-a, „Eroica”, op. 55 şi în partea II din Simfonia a VH-a de Beethoven.

Dar şi în ciclurile izvorîte dintr-o singură temă îşi pot face apariţia pe parcurs una sau mai multe variaţiuni izolate, care permit să fie numite tot duble. Acest fenomen se petrece atunci cînd compozitorul, în elaborarea lor, obţine mari contraste interioare, fie cu ajutorul ritmului, fie prin importante schimbări ale intervalelor melodiei, sau prin alternarea de momente contrapunctice cu altele omofone (armonice). Exemple găsim la toţi clasicii vienezi, dar mai cu seamă la Mozart şi Beethoven. Astfel, în ciclurile variaţionale care alcătuiesc prima parte din Sonata în la major (K.V. 331) pentru pian de Mozart sau din Sonata in la bemol major (op. 26) pentru pian de Beethoven, se pot recunoaşte cîteva duble variaţiuni, deşi ciclul întreg are la bază doar o singură temă. Un caz aparte îl formează Finalul cu cor şi solişti al Simfoniei a IX-a de Beethoven. Aflăm aici o monumentală formă de variaţiuni duble în realizarea căreia îşi dau concursul un mare număr de procedee componistice, conferindu-i caracterul de complexitate întru totul ieşit din comun. Alături de Aria cu 30 de variaţiuni („Goldberg”) pentru clavecin de J.S. Bach şi de Finalul Simfoniei a IV-a de Brahms, constituie un exemplu de nemuritoare măiestrie compoziţională şi inegalabilă ţinută artistică pentru întreaga literatură muzicală.

Variaţiunile de caracter, îmbogăţirea necontenită a mijloacelor de expresie produce numeroase mutaţii şi în arta variaţiunilor, care devine pe zi ce trece mai complicată si mai diversă, împingerea la ultimele consecinţe a ornamentării si a schimbărilor de ritm si intervale conduce inevitabil la o atît de substanţială modificare a profilului unei teme pe parcursul ciclului variaţional, încît aceasta devine aproape de nerecunoscut. Se păstrează doar princi-palele ei elemente, pe cînd laturile neesenţiale ajung complet schimbate.

întregul proces a avut o evoluţie relativ lentă, care se face simţită în stilul clasicilor vienezi şi duce spre conturarea unei noi categorii: variaţiunile de caracter. Această denumire se justifică prin aceea că ele cunosc o puternică individualizare, astfel încît fiecare variaţiune în parte dobîndeşte un caracter propriu, deose-bindu-se de rest. Compozitorul nu mai respectă,

desigur în ansamblu, nici unitatea tonală si nici pe cea formală; apar tonalităţi îndepărtate, forme noi, momente de tranziţie între unele variaţiuni, creşterea lor în amploare sau, dimpotrivă, restrîngerea lor. Toate

86

acestea fac ca un astfel de ciclu cu momente puternic diferenţiate să se apropie mult de suită, în lucrările tîrzii ale lui Beethoven, din ultima perioadă, de după anul 1818, îşi fac apariţia variaţiunile de caracter, iar exemplul cel mai concludent în această direcţie îl constituie finalul Sonatei op. 109 în mi major pentru pian. Tema de o mare şi elevată cantabilitate este urmată de o primă varia-ţiune al cărei „caracter" este de arioso, adică imită o arie vocală de virtuozitate. Comparînd cîte un fragment din fiecare, iese la iveală nu numai specificul amintit, ci şi menţinerea — în linii generale — a profilului melodic iniţial:

37.



Andante molto cantabile ed espressivo

înctputuT>îmti-----------------tf



Viriaţiuno I „Artou" (începutul)

Categoria variaţiunilor de caracter apare însă, evident, la începuturi în opera clasicilor vienezi. Cei care le vor continua şi perfecţiona pînă la desăvîrşire vor fi compozitorii romantici. In lucrările lor, întrepătrunderea dintre variaţiuni şi suită se împlineşte, iar individualizarea fiecărei părţi ca un moment cu expresie şi specific propriu se îmbină cu amplul proces variaţional. Se pot astfel cita drept lucrări de referinţă: Suita „Carnavalul" op. 9 pentru pian de Robert Schumann şi Studiile simfonice, tot pentru pian, ale aceluiaşi compozitor, Variaţiunile simfonice pe o temă de Haydn (op. 56 a) ale lui Brahms.

Dar procesul evolutiv nu se opreşte aici. Sfîrşitul secolului XIX si începutul celui prezent aduc o nouă adîncire a diversificărilor de tot felul, ceea ce duce la profilarea unei noi categorii: variaţiunile libere. Acum compozitorul se simte la largul său în a transforma o temă sau o scurtă idee muzicală, după cum îi dictează fantezia, iar constituirea ciclului va avea, de asemenea, imprevizibile fluctuaţii. Cel mai important eveniment, cu implicaţii adînci în evoluţia variaţiunilor, a fost descoperirea în primele trei decenii ale secolului nostru a dodecafonici, tehnică bazată pe manipularea tu-tuturor celor 12 sunete care alcătuiesc gama cromatică f do — do diez — re — re diez ... pînă la si). Elaborată şi, la început, liber utilizată de către cei trei reprezentanţi ai scolii moderne vieneze: Arnold Schoenberg (1874—1951); Alban Berg (1885—1935) şi Anton Webern (1883—1945), ea se organizează treptat în serii, gru-

87

puri de cîte 12 sunete cu înălţimi diferite, întreaga compoziţie muzicală devine o necontenită transformare a acestei formaţiuni cromatice stabilite dinainte de compozitor, ceea ce conduce la aşa-nu-mita variaţie continuă. Muzica astfel concepută dobîndeşte un caracter special datorat predominanţei elementului structural. In general, piesele dodecafonice, si mai cu seamă cele ale lui Anton Webern, sînt definibile ca muzici structurale avînd drept principal mijloc de lucru variaţia strict controlată, pe baza raportării ei la sunetele seriei. Nu este de mirare deci, dacă forma variaţiunilor va fi bine reprezentată în creaţia compozitorilor moderni vienezi, iar cele mai cunoscute lucrări de acest fel sînt faimoasele V'aria-ţiuni simfonice op. 31 de Arnold Schoenberg şi Variaţitmile pentru pian op. 27 de Anton Webern. Primele au la bază atît o serie dodecafonică, cît şi o temă cu inflexiuni de vals vienez, continuîn-du-se cu un amplu şi complex proces de dezvoltare orchestral-sim-fonică. A doua lucrare se înscrie mai accentuat în rîndul variaţiu-nilor libere — deci fără temă — bazate pe manipularea într-un contrapunct extrem de elaborat şi subtil a sunetelor unei serii unice. Avînd trei părţi distincte, acest ciclu variaţional a fost pe bună dreptate asemuit cu o sonatină modernă destinată

pianului. Către epoca anilor 1960 se produce însă, aşa cum era firesc, o treptată uzură si învechire a mijloacelor componistice ale dode-cafoniei. Devalorizarea rapidă a ei demonstrează ferm că în secolul nostru orice curent artistic bazat pe legi drastice, aplicate adesea mecanic, are o existență scurtă. Concomitent, variația structurală sever controlată este părăsită, iar locul ei îl ia un nou procedeu: improvizația. Dacă dodecafonia ajunsă la un stadiu de strictă organizare a sunetului (pe bază de înălțime, durată, culoare instrumentală etc.) devine o frînă în calea spontaneității şi emoției, reprezentanții noii orientări proclamă libertatea totală drept unic țel şi singura modalitate de a compune o muzică nobilă, în ultima analiză, arată ei, prin libera desfăşurare a fanteziei unui interpret instrumentist se pot obține efecte similare cu ale dodecafonici. Practica a demonstrat însă că faptele nu se petrec în realitate astfel. S-au scris în această epocă muzici în care procedeele improvi-zatorice bazate pe variație spontana cunosc diferite grade ale evoluției. O piesă astfel construită poartă denumirea de aleatorică (lat. alea = zaruri) şi poate abandona fie controlul ritmurilor, im-provizînd pe grupuri de sunete indicate de compozitor şi dîndu-le durate după bunul plac, fie alte elemente, ca, de pildă, înălțimile şi intervalele. Oricum, o atare compoziție (a cărei partitură este notată sumar şi de multe ori cu semne convenționale) propune drept

88

principal mijloc de lucru variația improvizatorică lăsată, în mare parte, pe seama „inspirației” de moment a unuia sau mai multor interpreți. Se obține, în felul acesta, o formă nouă: aşa-zisa formă deschisă, intitulată ca atare din cauza variabilității ei prin durată în timp şi construcție. Adevărată „artă a întîmplării”, forma alea-torică se apropie de sursele primare ale muzicii, găsindu-şi corespondențe în folclor sau în dansurile medievale. Ea rămîne pînă în prezent ultimul stadiu atins de schemele variaționale, cînd libertatea desfăşurării generează amintita formă deschisă. Viitorul va şti evident să aleagă din noianul pieselor scrise în acest mod pe acelea care pun variația improvizatorică în slujba prospețimii expresiei şi a adevăratei emoții artistice.

VIII. SONATA, SIMFONIA ŞI POEMUL SIMFONIC

Impetuoasa dezvoltare tehnică a construcţiei instrumentelor muzicale în secolul al XVII-lea a fost un fapt istoric cu profunde semnificaţii şi importante urmări în dezvoltarea formelor muzicii. Dacă în epoca Renaşterii mai predomina încă genul vocal moştenit din Evul Mediu, iar „instrumentalitatea” făcea primii paşi deajuns de şovăielnici, veacul care a urmat şi primele decenii din secolul al XVII-lea consfinţesc victoria deplină a instrumentelor. Marii lutieri constructori ai familiei viorilor, violelor, violoncelelor şi contrabaşilor, ca şi maeştrii ce se ocupau cu producerea şi perfecţionarea clavecinelor, flautelor, trompetelor, cornilor etc., ulterior a pianului modern, contribuie din plin la evoluţia rapidă a artei componistice.

Termenul de sonată care se naşte — fapt semnificativ ! — în aceeaşi epocă este chemat să desemneze, la început, o muzică destinată instrumentelor, cu alte cuvinte, a fi „sunată”, şi nu cîntată cu vocea. Deci sonata spre deosebire de cantata ne arată o piesă muzicală scrisă ' deliberat pentru unul sau mai multe instrumente (adică pentru ansamblu). Compozitorii, atraşi de posibilităţile din ce în ce mai bogate şi variate ca expresie ale instrumentelor, încep să scrie numeroase lucrări destinate acestora. Astfel, opoziţia dintre instrumentalitate şi vocalitate devine generatoarea unor deosebiri importante în compunerea diferitelor forme pe care acestea le îmbracă.

Problema sonatei ca entitate întru totul caracteristică muzicii •de pe o anumită treaptă a dezvoltării sale istorice poate fi împărţită în două mari categorii, corespunzătoare unor etape ale evoluţiei sale:

a) Sonata ca gen (instrumental);

b) Sonata ca formă — în care aceasta se cristalizează într-un tipar artistic propriu, superior ca organizare tuturor formelor de pînă la data apariţiei sale.

«O

SONATA CA GEN

Genul de sonată îşi găseşte începuturile într-o formă a secolului XVI care purta denumirea canzone da sonar sau canzone sonata şi era una dintre cele mai îndrăgite de public, ca si de muzicieni. Spre deosebire de canzone da cântare destinată vocilor, cea dintîi se scria pentru instrumente, dar păstra un caracter general melodios, de unde şi denumirea iniţială (it. canzone = cîntec). In anumite împrejurări mai putea să se intituleze şi sinfonia sau chiar sonata. Melodicitatea cantabilă nu împiedica însă întreaga formă să se structureze cu ajutorul polifoniei imitative în aşa-zise „valuri” de imitaţii la trei, patru sau, mai rar, cinci voci. Schema generală este, în acest caz, una de lanţ (catenă):a — b — c — d — — e ... Spre deosebire de acest tip, canzona strofică, derivînd din-tr-o mai veche formă franceză de cîntec denumită chanson (fr. = cîntec), va apare în cele mai multe cazuri ca fiind alcătuită pe principiul bipartit: A — B. Cele două părţi componente se puteau repeta uneori variat: A — B — A^1 — B^1 — A^2 — B^2... Ambele categorii au fost întrebuinţate de compozitori ai vremii ca Andrea Gabrielli, Giovanni Gabrielli, Luzzasco Luzzaschi şi alţii.

Atît pentru evoluţia genului, cît şi pentru cea a formei de sonată importanţa hotărîtoare o dobîndeşte epoca cuprinsă între anii 1600 şi 1750; deci un secol şi jumătate de rodnice căutări. Mai ales veacul XVII devine o perioadă bogată în personalităţi şi opere muzicale care, treptat si nu fără ezitări, pregătesc si jalonează drumul muzicii instrumentale reprezentată de cea mai importantă categorie a ei: sonata.

Din polifonia vocală a epocii Renaşterii, prin transcripţii pentru ansambluri compuse din diferite instrumente, ia naştere treptat o scriitură cu specific aparte. Melodia, ritmul, mişcarea vocilor polifoniei dobîndesc o tot mai mare supleţe şi varietate, iar resursele tehnice şi de emisie ale sunetului sînt din ce în ce mai conforme „fiziologiei” instrumentelor cărora le sînt destinate. Prin perfecţionarea lor, mai cu seamă a celor cu coarde, datorate vestiţilor lutieri italieni, se ajunge la un fel de punct terminal al tehnicii de construcţie. Este cauza pentru care compozitorii veacului al XVII-lea scriu numeroase compoziţii pentru vioară cu „bas cifrat” pe care le intitulează sonate 1 De asemenea, şi viola a cunoscut o mare popularitate, precum şi mărimi diferite, cu „înălţimi” pe diverse registre: viola da braccio (cu o „întindere” oarecum medie şi un timbru plăcut, uşor nazal), viola da gamba (un fel de

bas sau, mai degrabă, bn-riton al coardelor), viola d'amore etc. Cît priveşte basul cifrat, acesta

91

era cîntat de luth şi mai tîrziu de multele variante ale instrumentelor cu clape: virginal, clavicord, harpsicord, spinetă si, mai ales, clavecin, caracteristice vremii.

înțelegem prin basul cifrat indicarea unei linii melodice simple în registrul grav cu specificarea prin cifre a acordurilor care se înlănțuie peste notele scrise. Instrumentistul din acel timp îşi permitea (şi îi era chiar indicat !) să efectueze un număr cit mai mare de variante ale posibilităților armonice date. Cu un cuvînt, el improviza pe acel bas, iar diversitatea şi interesul compoziției rezulta din măiestria si imaginația sa. Aşadar, basul cifrat şi variantele armonice pe care le generează reprezintă începutul a ceea ce, mai tîrziu, la sfîrşitul secolului XVIII şi începutul celui de al XlX-lea, se va numi acompaniament. Importanța acestuia este hotărîtoare în dezvoltarea muzicii instrumentale şi a genului de sonată.

Vechea sonată italiană pentru instrumente cu coarde şi bas cifrat reprezintă primul stadiu pe care” îl parcurge acest gen. Se dezvoltă în secolul XVII, iar din Italia va „migra” foarte curînd spre țările vecine ale Europei apusene: Germania, Franța, Anglia, Spania. Principala ei caracteristică stă în faptul că reprezintă un ciclu de părți cu mişcare şi expresii contrastante. La început, acestea se reduceau la două sau trei, dar curînd se stabileşte o formulă care cuprinde patru părți, uneori chiar mai multe (cinci sau sase). La structurarea într-un ciclu a sonatei vechi a contribuit în largă măsură şi muzica de dans a vremii. Astfel, suitele alcătuiau succesiuni de piese instrumentale cu pronunțat iz coregrafic, avînd, de asemenea, mişcări şi caractere contrastante. Creatorul suitei instrumentale este considerat a fi compozitorul german Joh. Jakob Froberger (1600—1667), care reuneşte un număr de patru dansuri caracteristice alcătuind o succesiune pe cît de echilibrată, pe atît de logică: allemanda, couranta, sarabanda şi giga. Acestea au origini şi mişcări diferite.

Allemanda este un dans german care în epoca barocului dobîn-deşte o mişcare vioaie prin succesiunile desenelor de şaisprezeeimi, ceea ce o face să i se piardă, treptat, caracterul melodic şi ritmurile inițiale. Ca formă este, de regulă, bipartită — calitate de primă importanță pentru viitoarea sonată clasică.

-< r~~ Couranta, de origine franceză, dobîndeşte un caracter adesea glumeț, iar mişcarea ei este sprințară sau moderat mişcată.

Sarabanda, un dans lent provenind din Spania, arată frecvent o melodică plină de gravitate sau caracter pompos. Prin însuşirile ei este aptă să premeargă o mişcare vioaie finală.

92

Giga apare ca o piesă de dans foarte mişcată, concepută într-un metru ternar, adesea compus (măsurile de 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, 9/16, 12/16 etc.), avînd certe caracteristici ale unui final de ciclu. Originile ei sînt controversate. Se crede că ar putea proveni din Germania (germ. Geige = vioară), dar nu se exclude nici o proveniență mult mai veche, din muzica celtică a Irlandei sau Scoției. Oricum, ea dobîndeşte cel mai adesea scheme bipartite, precum şi dezvoltări polifonice apropiate de însuşirile fugii, fapt care îi întăreşte rolul conclusiv pe care îl joacă în desfăşurarea suitei.

în afara celor patru mişcări propuse de Froberger, suita barocului, în diferitele ei variante, mai include: gavotta, siciliana, bou-ree, rigaudon, menuet, loure, toate cu un caracter dansant declarat. Dintre' acestea mai ales Menuetul va dobîndi, cu timpul, o importanță sporită prin faptul că va intra în componența ciclului sonatei instrumentale clasice şi chiar a simfoniei.

Revenind la vechea sonată italiană, aceasta nu va putea lace nicidecum abstracției de un fapt atît de important cum este alcătuirea suitei. Astfel, între sonatele şi suitele sec. XVII se produce uri fel de „osmoză”, întrucît ambele se alcătuiesc pe baza principiului succesiunii mişcărilor contrastante, iar sonata în anumite variante va putea include piese de dans cum sînt cele enumerate.

O altă problemă pe care o ridică genul sonatei este alcătuirea ansamblului instrumental căreia îi este încredințat. S-a văzut că în primele decenii ale sec. XVII compozitorii scriau

pentru un instrument cu coarde şi bas cifrat. Ulterior numărul instrumentelor se măreşte, ajungînd la trei si patru. Formula cea mai caracteristică la care se stabileşte în acest timp componenţa ansamblului este însă cea de trei instrumente: două cu coarde şi unul cu clape (eventual un luth), care să realizeze basul cifrat. Este asa-zisa triosonată, gen preferat si îndelung utilizat de compozitorii timpului.

Prima triosonată din întreaga literatură muzicală a fost scrisă în anul 1613 de italianul Salamone Rossi (“ii Ebreo”) pentru două viori şi bas cifrat. Ulterior viorile au putut fi înlocuite de alţi compozitori cu flaute, iar basul, în unele exemple, era întărit printr-o viola da gamba. Mai apoi lucrările compuse pentru astfel de ansambluri s-au divizat în două genuri distincte:

Sonata da chiesa, o piesă menită a fi executată în biserică;

Sonata da camera, cu destinaţie evident laică pentru uzul iubitorilor muzicii din acele timpuri.

Prima categorie era, după cum uşor ne putem da seama, de o factură sobră, nobilă sau austeră, fiind predominant polifonică şi cu „armonia” (basul cifrat) executată la orgă.

A doua se deosebea prin calităţile noi, respirînd o anume luminozitate şi seninătate din care nu lipseau cîteodată accentele de dans. Mai mult, acest „subgen” avea foarte des legături strînse cu suita prin includerea unor dansuri instrumentale de epocă în componenţa mişcărilor. Cit priveşte „acompaniamentul armonic” (adică tot basul cifrat), acesta se realiza la un instrument cum era luthul sau, mai ales, clavecinul, spineta şi clavicordul.

Este de remarcat că unele sonate de cameră ale vremii erau în realitate suite, fiind compuse numai din dansuri şi încredinţate unor mici ansambluri instrumentale. Caracterul „lumesc”, „laic” era rezultatul tocmai al atmosferei coregrafice pe care o emanau.

Dar în dezvoltarea genului instrumental, sonata da chieşa deţinea o pondere deosebită. Drumul către cristalizarea ei a fost jalonat de un număr de compozitori care au trăit şi creat în epoca de tranziţie dintre Renaştere şi Barocul muzical: Tarquinio Merula, Massimiliano Neri, Giovanni Legrenzi, Maurizio Cazzati, Giovanni Battista Vitali. Strădaniile lor s-au îndreptat către amplificarea şi diversificarea vechii canzone renascentiste prin diviziarea în mai multe strofe, devenite cu vremea părţi de sine stătătoare. Astfel, pe la finea secolului XVII formula definită a sonatei vechi italiene se cristalizează în lucrările lui Arcangelo Corelli (1653—1713) prin stabilirea unui număr de patru părţi contrastante:

I. Mişcare lentă sau gravă, polifonică sau cu caracter introductiv cvasiomofon;

II. Mişcare rapidă (un Allegro), scrisă într-o polifonie imitativă apropiată de cea a fugii;

III. Mişcare lentă (un Andante), cu scriitură generală omofonâ si, uneori, manifestînd apropieri faţă de o arie sau un dans solemn;

IV. Mişcare rapidă (Allegro, Presto), fie omofonă, fie polifonică imitativă, dar cu certe calităţi ale unui final de ciclu.

Chiar şi în opera marilor clasici ai barocului: J.S. Bach, C.F. Hăndel, G.P. Telemann sau Antonio Vivaldi — deci pînă pe la jumătatea secolului al XVIII-lea — această succesiune rămîne fixă, si numai arareori cunoaşte eventuale abateri, care nu-i ştirbesc însă componenţa de bază. Cit priveşte formele pe care le îmbracă părţile unei astfel de sonate, acestea nu sînt încă fixe si pot oscila între scheme libere sau de polifonie fugată şi forme bi sau tristrofice, eventual forme „alternative” cu ritornel. în cazul din urmă se tinde, evident, la o joncţiune cu genurile concertante. In opera lui J.S. Bach se va produce si fenomenul de restrîngere a numărului instrumentelor. El scrie celebrele sale Solo sonate pentru vioară sau violoncel

94

în anii petrecuţi la Cothen (1717—1723), cînd avea, probabil, la dispoziţie instrumentişti capabili a i le interpreta. Aceste lucrări reprezintă o fuziune între sonată şi suită, avînd adesea ca parte primă un preludiu sau o intrada. Unele poartă denumirea generală partita, fapt care le apropie într-o oarecare măsură de ideea vechilor suite cu variaţiuni.

Conchizînd, putem remarca o anume complexitate a formelor, ciclurilor şi originii

vechilor sonate, în care genul respectiv îşi găseşte prima întruchipare artistică. Ele constituie etapa în care se pregăteşte cristalizarea sonatei propriu-zise, forma cea mai avansată, purtătoarea mesajelor înaltei arte a compoziției.

SONATA CA FORMA

Odată cu trecerea anilor, genul respectiv cunoscînd cristalizări şi perfecționări continue, apare firesc fenomenul de închegare a unei forme care să-1 reprezinte în modul cel mai convingător. Compozitorul care a izbutit în opera sa să producă un astfel de „salt" a fost un contemporan al lui J.S. Bach: italianul Domenico Scarlatti. Fiu al celebrului compozitor de opere Alessandro Scarlatti, el a fost un clavecinist virtuoz, şi nu este deci de mirare dacă primele forme incipiente de sonată le-a dedicat acestui instrument atît de îndrăgit în „secolul luminilor". Sonata scarlattiană apare oarecum inconştient, deoarece compozitorul a intitulat, inițial, lucrările astfel scrise Exerciții şi le-a dat o destin'iție didactică, tot aşa cum a procedat şi J.S. Bach cu celebrele sale Invențiuni la două şi la trei voci.

Cele 555 de Essercizzi ale lui Domenico Scarlatti (1685—1757) poartă adesea titluri conforme caracterului lor: Menuet, Pastorală, Fugă, Toccata, Giga, sau o simplă indicație de tempo. Ceea ce rămîne însă esențial pentru ele este schema generală în care apar structurate. Aproape toate piesele de acest fel sînt divizibile în două strofe cu un conținut tematic cvasi identic sau, în orice caz, apropiat. Ele se bazează deci pe existența unei singure idei muzicale principale, din care va izvorî forma. Aşadar, Exercițiile lui D. Scarlatti sînt sonate monotematice şi bistrofice, constituind o primă închegare, modelul din care se va inspira şi va evolua sonata clasicilor vienezi. La baza lor stau formele mai mici cu articulare bipartită şi cu modulații ce se produc la finea celor două elemente morfologice (strofe) care le compun.

O sursă principală din care se inspiră tiparul general al Exerci-țiilor este dansul Allemanda. Amplasat ca primă mişcare în suitele

95

timpului, el se putea divide în două strofe mari delimitate prin bare duble cu repetiție, avînd un conținut tematic asemănător sau chiar comun, dar cu mersuri tonale (modulatorii) diferite. Ceea ce aduce D. Scarlatti nou în ale sale Essercizzi este delimitarea în fiecare strofă a două idei muzicale aparent deosebite, dar avînd un material comun şi care sînt sudate printr-un pasaj purtînd denumirea generală de punte, în consecință, prima idee muzicală enunțată la începutul fiecăreia din cele două strofe reprezintă materia unică, tema propriu-zisă, iar momentul apărut după consumarea punții este doar un derivat secundar, şi nu o temă în toată puterea cuvîntului. Rolul pasajului este cel de a modula într-o nouă tonalitate (evident, apropiată) sau — în strofa a doua — de revenire la „nivelul" armonic inițial. Iată cauzele care determină monotema-tismul sonatei scarlattiene, fenomen, de altfel, comun tuturor formelor barocului muzical.

O idee mai clară în ceea ce priveşte construcția acestei piese ne-o oferă schema ei, care, redusă la cea mai simplă expresie, apare astfel:

Strofa I (A):
Strofa II (A*)
Ideea I ... Tonalitate <fe bază
Ideea I ... Tonalitatea dominantei sau a relativei
Punte... modulație
Punte... modulație
Ideea a Il-a
Tonalitate
secundară
(dominantă
sau relativă
majoră)
Ideea a Il-a Tonalitate de bază

Se mai poate adăuga că la finea ambelor strofe apare adesea un pasaj conclusiv numit epilog, avînd menirea de a întări, de fiecare dată, tonalitatea nou cucerită. De asemenea,

schema arătată este relativ rară; numeroase sonate scarlattiene conțin abateri substanțiale de la succesiunea clasică a elementelor componente. Mai cu seamă strofa secundară poate debuta cu un moment mai liber alcătuit, avînd multe asemănări cu o dezvoltare, după care abia se instalează puntea, ideea a doua si — dacă este cazul — epilogul. Cît priveşte morfologia componentelor, se poate remarca, la analiza unor exemple, că ambele idei muzicale aderă cel mai frecvent la morfologii frazeologice-periodice, cu sau fără abateri de la regulile clasice. Puntea, în schimb, va fi instabilă din acest punct de vedere, datorită rolului ei modulatoriu şi a proceselor armonice care se petrec în interior si care interzic, în general, morfologiile şi structurile pătrate.

96

Toate Exercițiile lui Domenico Scarlatti rămîn piese unice pentru clavecin (mai rar pentru pian), fără a constitui un ciclu, cum a fost cazul triosonatelor sau suitelor. Ele sînt modele pentru alte lucrări muzicale ale vremii, cum ar fi anumite Invențiuni la două voci ale lui J.S. Bach sau chiar pentru unele preludii din celebra sa colecție intitulată Clavecinul bine temperat. Astăzi, piesele Scarlatti-ene sînt soqotite, pe bună dreptate, ca mici poeme, fiind temeinic intrate în repertoriul tuturor pianiştilor datorită prospețimii lor pline de poezie. Pentru muzicologi ele constituie, de asemenea, o importantă sursă pentru cercetarea originilor sonatei clasicilor vienezi, izvorul fundamentalelor transformări care au condus la cristalizarea acesteia.

Urmaşi ai lui Domenico Scarlatti, dar şi ai tatălui lor, tiii marelui J.S. Bach au avut o contribuție de seamă în evoluția sonatei către stadiul ei atins la finele veacului XVIII de către şcoala vieneză clasică. Dintre ei, mai cu seamă Ph. E. Bach în anii care au marcat apogeul carierei sale de muzician şi creator a scris cele mai multe sonate care premerg pe Haydn, Mozart şi Beethoven. Se remarcă, astfel, cele Şase sonate prusiene (1740), Şase sonate din Wurtemberg (1743), Şase sonate cu reprize variate (1759), Sonatele „pentru doamne" (1770) etc.

Este de reținut că acestea realizează o fuziune între forma pro-priu-zisă de sonată şi vechile cicluri instrumentale din sec. XVII sau primele decenii ale veacului următor.

Atît Ph. E. Bach cît şi Johann-Christian Bach (1735—1782), Georg Benda (1722—1795) şi Leopold Mozart (1719—1788), tatăl marelui compozitor clasic, au scris sonate instrumentale în mai multe părți — trei sau patru — din care prima se constituia într-o formă evoluată din vechile Essercizzi ale lui Domenico Scarlatti. Se produce astfel o îmbinare între formă şi gen, unde „frontispiciul" reprezentat de prima mişcare era, de preferință, o sonată în mişcare rapidă. Urma apoi o parte lentă si una de încheiere, în cazurile cînd ciclul cuprindea patru părți, penultima reprezenta un dans grațios preluat din suită — Menuetul. Succesiunea era, aşadar, următoarea:

/. Sonată II. Parte lentă cantabilă III. Menuet IV. Final (mişcat)
(mişcare (formă tristrofică (formă (rondo, variațiuni,
rapidă) — rondo, tristrofică sonată)
variațiuni) mare)

Din întreaga înşiruire se poate cu uşurință remarca faptul că aici îşi dau mîna o seamă de genuri si forme: sonata veche, suita, sonata scarlattiană. Faptul că prima mişcare constituie, de fapt, forma care justifică denumirea de Sonata dată întregului ciclu se

explică prin aceea că, odinioară, în vechile suite germane, dansul Allemanda era mişcarea de deschidere. El era structurat într-o formă bipartită dezvoltată, din care ulterior se va închega şi sonata pro-priu-zisă aşa cum am găsit-o la Domenico Scarlatti. In opera artistică a fiilor lui Bach şi a contemporanilor lor, această primă mişcare se bucură de o atenție deosebită. Ea evoluează relativ rapid spre stadii din ce în ce mai avansate sub raportul construcției formale. Este vorba despre o tot mai accentuată diferențiere a celor două idei care stau la baza materialului muzical şi de o amplificare a tiparului. Se poate reaminti aici că încă în sonatele lui D. Scarlatti începutul strofei a doua marca, adesea, un moment de dezvoltare. Acest sector tinde acum spre o amploare şi importanță mereu sporite, fapt care conduce treptat către posibilitatea divizării formei în trei strofe distincte: una de expunere a temelor, alta de dezvoltare şi ultima de rememorare a ideilor

inițial expuse. Proces istoric de o durată relativ scurtă, fenomenul se desfăşoară pe parcursul deceniilor de la mijlocul secolului XVIII. Alături de compozitorii deja citați a contribuit, mai ales la amplificarea tiparului, italianul Giovannî Battista Pergolesi, care în Triosonatele sale din anul 1732 întrebuințează schema tristrofică. Alături de el, nume mai puțin prestigioase cum sînt ale lui Baldassare Galuppi, Niccolo .Tomelli sau Giuseppe Tartini contribuie mai mult sau mai puțin la diferențierea tematică, evidențierea tristroficității sau calităților momentului dezvoltărilor din secțiunea centrală.

Sonatele instrumentale „din epoca de trecere” de la baroc spre clasicismul vienez (fiii lui Bach etc.), fie că sînt compuse perttru pian, fie pentru unul sau mai multe instrumente cu acompaniament pianistic, reprezintă cicluri de trei-patru mişcări. Această „formulă” va fi preluată de clasici, de romantici, ca şi de compozitorii vremurilor noastre. Tot „secolul luminilor” va fi acela în care se vor definitiva un mare număr de ansambluri devenite întru totul caracteristice pentru echilibrul sonor pe care îl dobândeşte îmbinarea instrumentelor: trio (de coarde sau cu pian), cvartet (de coarde sau cu pian), cvintet, sextet etc. Mai ales vioara împreună cu pianul, cvartetul de coarde, cvintetul de suflători (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn) alcătuiesc acum combinațiile sonore preferate de către compozitori, pentru care se scriu sonate în mai multe părți, primind denuiuri după numărul instrumentelor cărora le sînt încredințate: trio, r^-ar-tet. cvintet etc. Ele se păstrează pînă astăzi chiar dacă limbajul general al muzicii a suferit schimbări radicale, datorită noilor -nij-loace de expresie ale timpului nostru.

SIMFONIA

Alături de cele anterior citate, o importanță aparte începe să dobîndească ansamblul mare în care intră mai multe instrumente de suflat din lemn şi alamă, precum şi grupul coardelor care varia ca număr. Acesta din urmă era alcătuit din aşa-zisul cvintet, unde apăreau: vioara I, vioara a Il-a, viola, violoncelul şi contrabasul. Ele nu se reduceau însă la instrumente unice ca în muzica de cameră, ci formau partide, adică grupuri de interpreți care cîntau simultan.,. La început numărul lor era mai redus, dar curînd se produce o echilibrare a sonorităților prin stabilirea proporției logice ideale în ceea ce priveşte intensitatea întregului. Este deci momentul apariției orchestrei simfonice „moderne”, a cărei componentă a rămas — în linii generale — valabilă pînă azi (i s-au mai adăugat unele instrumente de suflat si grupul percuției, orga electronică, pianul etc.;.

Lucrările în mai multe părți (trei, patru) unde se încadra, mai ales ca mişcare incipientă, forma sonată purtau denumirea de Simfonie. Termenul derivă din anticul sinfonia, care însemna emiterea simultană a mai multor sunete provenite din diferite surse, în secolul XVIII, sub influența ansamblurilor care se închegau, ea reprezenta — după cum arătam — o sonată pentru orchestră. Şi fiindcă sonoritățile acesteia erau mai ample, era firesc să sporească în dimensiuni atît sonata, cît şi restul părților care formau ciclul. Simfonia era deci şi o sonată de extensiune mai mare față de cea scrisă pentru pian sau ansambluri de cameră. La definitivarea ei a contribuit în mare măsură Johann Christian Bach, precum şi compozitorii care activau pe lîngă renumita orchestră din oraşul Mannheim. Aşa erau cei din faimoasa familie Stamitz, muzicieni care îşi transmiteau meşteşugul dirijoral şi componistic din generație în generație, per-fecționîndu-1 continuu. Atît sonata, cît şi simfonia îşi înfig adînc rădăcinile în solul fertil al muzicii europene pe tot parcursul deceniilor de la mijlocul secolului XVIII, pregătind terenul pentru înflorirea fără precedent a muzicii clasice şi romantice.

SONATA CLASICĂ VIENEZA

Odată cu definirea genului şi evoluția formei spre stadii perfecționate, îşi face apariția sonata clasică vieneză. înțelegem prin acest termen forma superioară care a apărut în creația celor trei compo-

9»

zitori unanim recunoscuți ca genii ale muzicii: Haydn, Mozart şi Beethoven.

La întrebarea: cînd anume a avut loc instalarea noului stil şi a formelor sale corespunzătoare, este greu de dat un răspuns exact. Evident, sonata clasică şi alte forme ajunse la maturitate nu s-au putut închega decît numai în momentul în care compozitorii înşişi au atins stadiul superior al măiestriei lor creatoare. Este ştiut, de pildă, că Joseph Haydn (născut în anul 1732) nu ar fi putut să-şi însuşească stăpînirea deplină a meşteşugului componistic decît în jurul datei de 1760. Wolfgang Amadeus Mozart (născut în 1756)r. — prin excelență copilul minune al muzicii — între vîrsta de cinci şi zece ani a compus primele lucrări de o maturitate precoce, printre care, desigur, şi sonate. Cît priveşte pe Beethoven (născut în 1770), ultimul mare clasic, acesta între anii 1790 si 1800 scrie lucrări, mai ales sonate, de o complexitate încă necunoscută pînă la acea dată. Se poate trage, aşadar, concluzia că perioada cristalizării formei de sonată a clasicilor cuprinde ultimele patru decenii ale veacului XVIII, cînd dobândeşte toate atributele deplinei maturități. Aceasta cu atît mai vîrtos cu cît tiparul respectiv rămîne. în linii generale, valabil pînă astăzi.

Cu rare excepții, sonatele clasice (ca şi cele vechi) reprezintă cicluri instrumentale în mai multe „mişcări" contrastante ca tempo. Dintre acestea obiectul studiului muzicologilor şi analiştilor îl constituie cu precădere partea întîi, faimosul „Allegro de sonată", care a suferit cele mai spectaculoase schimbări față de Exercițiile de odinioară ale lui Domenico Scarlatti.

Dacă ar fi să definim această mişcare rapidă care formează un tipar aparte, cu însuşiri de mare expresivitate si cu un potențial tehnic-emoțional deosebit, va fi necesar să precizăm că se caracterizează prin tristroțicitate şi bitematîsm.

Sonata scarlattiană (din care descinde Allegro-ul clasic) avea două strofe a căror componență deja o cunoaştem. Compozitorii vienezi, datorită noilor condiții istorice şi sociale, tind către o evidentă lărgire a întregului tipar, deci spre un „timp muzical" mult mai extins. De aici şi atingerea etapei tritroficitătii. Dar o piesă muzicală mai amplă nu poate izvorî dintr-o singură temă, pe care să o dezvolte prin mijloace oricît de ingenioase fără a cădea în pericolul instalării monotoniei. Iată pentru ce formațiunea tristro-fică (de amploare sporită în timp) reclamă cu necesitate apariția unei a doua teme, cu noi calități expresive, care să o contracareze pe prima. In felul acesta, atenția auditorului este în mod rațional solicitată, iar echilibrul dintre teme condiționează însuşi echilibrul formei. De remarcat că între ele se produce contrastul de expresie

100

1

şi uneori de conținut care generează un „conflict", iar consecințele lui sînt demne de atenție. Aceasta întrucât are loc o veritabilă ciocnire, care naşte puternica „frămîntare" a materialului muzical pe tot parcursul' strofei de mijloc. Este un nou fenomen, întru totul specific muzicii marilor vienezi, reflectînd pe planul artistic zvîrco-lirile societății din Apusul Europei de la sfîrşitul „veacului luminilor".

încercînd o descriere a componentelor de bază ale unei sonate de tip clasic, se constată că (aşa cum arătam) aceasta este alcătuită din trei strofe cu funcție şi înlănțuiri de elemente caracteristice.

Strofa I este denumită Expoziție, întrucît rolul ei este acela de a prezenta materialul muzical, după cum urmează:

Tema l — Punte de trecere — Tema U (uneori o
A B idee de

Tonalitatea de bază Modulații Tonalitate nouă cu încheiere)
a întregii sonate rol de întărire a con-
trastului tematic

Strofa II, numită si Tratare sau Dezvoltare, dobîndeşte rolul unui amplu moment de dezbatere a temelor cu treceri prin diferite tonalități.

Strofa HI, adică Repriza (sau Reexpoziția), are o schemă similară cu a expoziției, dar relațiile tonale dintre teme se schimbă:

Tema I — Punte de trecere — Tema H (uneori
A Coda)
B
Tonalitate Modulații trecătoare fără Tonalitate de bază
de bază oprire pe o nouă tonalitate

în ceea ce priveşte denumirile diferite pe care le pot dobîndi strofele II şi III este de observat că, în cazul sonatei, termenul tratare este mult mai bogat în semnificații decît cel de dezvoltare, care poate fi legat şi de forme mai puțin complexe; la fel, reexpo-ziția semnifică, mai degrabă, o reluare absolut identică a primei strofe, pe cînd repriza arată tocmai schimbările tonale care au loc în ultima strofă, asociată adesea cu transformări de ordin tematic sau variațional.

Detaliind schema anterior schițată, se pot constata aspecte morfologice de mare diversitate în construirea temeior şi a tuturor elementelor care concură la închegarea tiparului sonato-simfonic.

Expoziția, ca primă strofă, dobîndeşte importanța pe care i-o conferă rolul de prezentare a materialului tematic cu contrastele şi

101

expresia sa particulară, în numeroase cazuri această expunere poate fi precedată de o introducere lentă avînd lungimi variate: de la cîteva acorduri sau măsuri incipiente pînă la aspecte de fantezie amplă. Rolul introducerilor este dublu: acela de a pregăti auzul ascultătorului în vederea „aşezării" sale într-o tonalitate anumită şi, concomitent, de schițare a unor profiluri melodice pe care le va reîntîlni în temele propriu-zise. După unele păreri, sonatele cu introduceri lente care preced expoziția s-ar încadra în aşa-zisele cazuri atipice. Frecvența lor, ca şi marea varietate pe care o arată introducerile îndreptățesc însă tocmai părerea contrară a tipicității unor astfel de exemple. Mai mult: aceste „cazuri" ne trimit cu gîndul la vechea sonată instrumentală a barocului, care începea, în majoritatea cazurilor, cu o mişcare lentă avînd rol de preludiu.

Structura şi morfologia temei I arată, în general, apartenențe la lumea cîntecului. în rîndurile privitoare la sursele primordiale ale formelor muzicii din capitolele introductive, aminteam că melo-dicitatea cantabilă generează tipare care conduc pînă la sonată şi simfonie, întreaga operă muzicală a clasicilor vienezi confirmă din plin aceasta. Astfel, în majoritatea cazurilor, temele prime ne arată morfologii de frază antecedență sau perioadă închisă (simplă sau cu ,.deranjamente"), dar totdeauna cu o pronunțată notă de cantabilitate.

Exemplele care urmează, preluate din Sonata în fa major pentru pian (K.V. 300 K) de W.A. Mozart, confirmă în mod deosebit tocmai melodicitatea apropiată de muzica vocală. Aici, tema întîi constituie o perioadă închisă de 12 măsuri, compusă din trei fraze, încadrată deci în rîndul formațiunilor tripodice:

38

Allegro



Λ



p
l
102
In alte cazuri însă, cînd este vorba de lucrări ample şi mai ales în unele simfonii, această primă temă poate lua un caracter evolutiv prin dezvoltarea amplă a unui motiv muzical. Cîteva exemple celebre: Simfonia a V-a de Beethoven (partea I) izvorîtă din complexa „ţesătură sonoră" bazată pe „motivul destinului", Simfoniile HI şi IV de Johannes Brahms etc. Tot la clasici, unele sonate şi simfonii au tema I contrastanta, adică formată din două secţiuni (rar mai multe) cu expresie muzicală diferită. Ele aduc un dramatism sporit şi diversitate mai mare. Un exemplu: Simfonia I de Beethoven p. I.

Sectorul numit Punte urmează, de obicei, nemijlocit în urma expunerii primei teme. Există mai multe posibilităţi de a construi muzical această secţiune, dar toate trebuie să ţină seama de rolul principal pe care i-1 încredinţează compozitorul, adică acela de a modula într-o nouă tonalitate şi a pregăti intrarea temei secunde. Există, astfel, punţi care continuă firesc prima temă, asemeni unei fraze consecvente dintr-o perioadă, care se îndreaptă acum spre o altă sferă tonală, în alte exemple puntea se constituie într-un material relativ diferit sau chiar cu totul nou. Gradul de diferenţiere este însă şi în acest caz foarte divers: de la un moment cu caracter figurativ constînd din elemente de scară sau arpegiu pînă la o nouă idee tematică de relativă expresivitate, dar tot cu rol modulant. Un exemplu: Sonata op. 109 pentru pian de Beethoven, partea II. în punte mai pot să apară si procedee variaţionale aplicate materialului temei de bază. Vezi exemplul Sonatei op. 53 pentru pian, „Waldstein", de Beethoven partea I.

Tema a H-a constituie, în ordine ierarhică, al doilea moment esenţial al expoziţiei. Ea pune, în general, mai multe probleme, dintre care două par a fi cele mai importante: tonalitatea şi structura.

încă din sonatele lui D. Scarlatti s-a văzut că cea de a doua idee, expusă la finele strofei întîi, se găsea amplasată în tonalitatea dominantei sau relativei majore. Această calitate se păstrează şi în sonatele clasicilor vienezi. Deosebirea esenţială constă însă aici în faptul că acum avem de-a face nu cu o simplă idee secundară, ci cu o a doua temă puternic individualizată. Ea alcătuieşte o veritabilă personalitate expresivă nouă, o individualitate artistică bine închegată, care produce contrast tematic declarat faţă de tema întîi. în aceeaşi sonată de Mozart, începutul noului moment tematic se individualizează atît prin situarea în tonalitatea lui do major, cît şi prin calităţi melodico-expresive noi, tot cu iz cantabil:
103
39.
~~Rgvi JJTŢ~ * Sr'ji-lt ! kfe~~
r r *

De aici se pot trage din nou concluzii asupra originii din surse primordial melodice a formei de sonată. Contrastul tematic, calitatea numită bitematism nu s-a instalat însă dintr-o dată. Pînă la atingerea acestui stadiu evoluat, matur, a fost nevoie de un drum lung şi nu lipsit de sinuozităţi: astfel, multe sonate ale lui Haydn şi Mozart mai păstrează încă evidente calităţi monotematice asemănătoare cu ale Exerciţiilor lui D. Scarlatti, chiar atunci cînd este vorba de lucrări tîrzii. în alte exemple însă, calitatea bitematică este, desigur, puternic evidenţiată, cum s-a văzut şi în cele oferite mai sus. La Beethoven, sonata bitematică atinge deplină conturare. Temele primesc o individualitate din ce în ce mai puternică, sporită si cu ajutorul noilor

tonalități în care le situează. Apar, acum, cupluri tonale mai îndepărtate, mergînd pînă la gradul IV de înrudire, adică la diferențe de patru accidenți. Este vorba de celebrele relații de terță, specific beethoveniene, unde tema a doua se află la tonalitatea terței superioare sau inferioare față de cea inițială. Un exemplu îl aflăm în Sonata op. 53 „Waldstein", pentru pian, partea I, unde schema tonală este următoarea:

Tema I --------------------------------Tema II

Do major Mi mă j oi

Mai putem adăuga că marelui contrast tonal i se asociază acum şi unul de expresie, datorită scriiturii de coral pe care o afirmă prima secțiune a temei secunde. Aşadar, o diversitate notabilă la toți parametrii muzicali.

Structura temei a doua nu este omogenă. Ea alcătuieşte, în majoritatea cazurilor, un grupaj de trei sau mai multe idei muzicale care declară între ele noi contraste de scriitură şi expresie.

Schema generală a întregului sistem din care este formată poate fi rezumată astfel:

Tema II: B = bl — b2 — b3 ... blO

După cum se poate lesne observa, numărul preferat al subdiviziunilor este de trei, dar în ample lucrări simfonice găsim frecvent

104

cinez, şapte sau chiar zece, cum este în partea întîi din Simfonia a IX-a (op. 125) de Beethoven. Cea mai importantă subgrupă este, evident, prima (b 1), întrucît ea declară principalul contrast tematic şi se constituie în sensul unui pasaj melodic puternic expresiv, avînd morfologie periodică sau frazeologică. In ceea ce priveşte restul,, momentul b 2 aduce, prin contrast, o scriitură fracționată cu ajutorul pauzelor (pasaj agogic), iar b 3 va fi caracterizat mai ales prin alura de virtuozitate. Aici desenele melodice în scară coborîtoare şi urcătoare produc un aşa-zis „pasaj elastic", denumit astfel tocmai din cauza aparentei „întinderi" sau „contractări" a liniei melodice principale, asemeni întind_erii si destinderii unui arc spiralat din oțel. Atunci cînd o sonată amplă dobîndeşte cinci sau şapte diviziuni în tema a doua, acestea se diversifică si mai mult, formînd un adevărat mozaic de idei contrastante şi cu extensiuni diferite. Prin urmare, indiferent de numărul mare sau mic al subdiviziunilor, ea primeşte frecvent o individualitate pronunțată şi nu arareori întindere considerabilă. Iată pentru ce termenul de „temă secundară" care îi este adesea atribuit devine, evident, impropriu, căci ea constituie, în fapt, o „personalitate expresivă" bine conturată sub toate aspectele. Mai trebuie adăugat că din contrastul care ia naştere între cele două teme prezentate în expoziție se va dezlănțui, ulterior, „conflictul" atît de tipic din secțiunea tratării.

Odată cu epuizarea ultimei secțiuni din B, expoziția sonatei ia, de obicei, sfârşit. Totuşi, nu o dată, compozitorii simt nevoia unei mai bune aşezări a noii tonalități la care au ajuns. De aceea ei adaugă frecvent un scurt pasaj conclusiv (denumit şi epilogul expoziției), care, pe lîngă că insistă asupra unor combinații armonice caracteristice pentru tonalitatea nou cîştigată, poate aduce şi un fel de sinteză a principalelor motive expuse pînă în acel moment. Prezența epilogului nu este totdeauna obligatorie. Sfîrşitul expoziției este însă marcat prin dubla bară de măsură cu semnele repetiției, element preluat din sonatele lui Scarlatti. In lucrările de maturitate şi cele tîrzii ale lui Beethoven această delimitare grafică va fi abandonată treptat.

Tratarea se alcătuieşte la clasici în sensul unei strofe care doreşte să continue şi să dezvolte materialul melodico-motivic al expoziției. Ea începe foarte des cu tema întîi amplasată într-o tonalitate nouă sau cu materialul epilogului, eventual cu ultima secțiune a temei secunde. Ceea ce urmează în continuare este însă un fenomen întru totul special, unde „frămîntarea" la care sînt supuse toate elementele dă naştere elaborării tematice. Aceasta reprezintă o disociere a materialului melodic în diviziuni mai mici, recuplarea

105

lor în conjuncturi noi, suprapunerea polifonică a acestora, creînd momente de „sinteză". Totul trecut cu ajutorul modulațiilor prin diferite tonalități, care se îndepărtează uneori mult de cele inițiale. Este vorba deci despre unele procedee evident mai subtile si mai adinei în

semnificații decît cele ale unei dezvoltări oarecare dintr-o formă mai mică. Ele conferă calitatea specială tratării, ceea ce atribuie sonatei însăşi un dramatism neîntîlnit în alte tipare.

Date fiind însuşirile arătate, întreaga tratare se va caracteriza prin morfologii şi structuri asimetrice, iar „elaborarea" tematică se va efectua în „valuri" sau etape, fiecare dintre ele dezbătînd un grupaj de elemente sau chiar unul singur doar. Numărul segmentelor pomenite este variabil de la caz la caz. Marile sonate, mai ales cele beethoveniene, conduc procesul elaborării pe spații largi, care reunesc cinci sau chiar mai multe „valuri", corespunzînd unor curbe de tensiune emoțională. Aici este locul să amintim că punctul de vîrf atins de această evoluție „vălurită" a interesului fonic se amplasează de regulă către sfîrşit, fiind rezervat momentului instalării reprizei (strofa ultimă), în anumite exemple este posibilă însă ajungerea la această culminație şi aproximativ pe la mijlocul procesului de elaborare.

Tot acum este permisă introducerea unor materiale tematice noi (nemaiîntîlnite în cadrul expoziției). Mai ales Beethoven uzează de acest procedeu cu scopul de a mări atmosfera dramatică a cîtorva sonate şi simfonii. Cel mai elocvent exemplu îl constituie, în această direcție, Simfonia a Ill-a, „Eroica", unde în tratarea părții întîi îşi face apariția o temă nouă de mare expresivitate, din care se va plămădi materialul Marşului funebru („la moartea unui erou") al părții a doua. Rolul programatic al acestei apariții este deci evident.

Sfîrşitul tratării, mai ales în marile piese sonato-simfonice, se impune auzului ascultătorilor printr-un proces de accelerare a elaborării, asociat cu revenirea treptată şi judicios pregătită a tonalității inițiale. Este momentul care precede „atacul" reprizei si se efectuează prin insistența asupra unor armonii instabile sau disonante menite a facilita acest „atac".

In ceea ce priveşte extensiunea unei tratări, este necesar a se arăta că muzica clasicilor vienezi oferă exemple de sonate cu elaborări de amploare variată: mai extinse decît expoziția, cu proporții oarecum egale cu aceasta sau de scurtă întindere, asemănătoare unui episod de rondo. Evident, primul caz este cel care poate conferi unei simfonii aspecte monumentale. Restul, le vom întîlni în sonate scurte sau de lungime medie, iar procesul elaborării tematice va fi şi el mai simplu. Tratare de o deosebită amploare aflăm

106

• U *-*< /v,.

//^

în Simfoniile III, VII şi /X de Beethoven. In schimb, unele sonate pentru pian, cum ar fi prima, în fa minor (op. 2 nr. 1), dobîndesc proporții echilibrate, oarecum egale, a tuturor strofelor. Cît priveşte mica Sonată în do major („facile" — K.V. 545) pentru pian de W.A. Mozart, aceasta este un clasic exemplu pentru tratarea scurtă şi simplificată ca proces elaborativ, apropiindu-se de calitățile episoadelor unor rondouri.

Repriza, ultima strofă, cea de a treia, se acuplează direct, fără vreun semn grafic (bară dublă etc.), prin intonarea temei întîi, situată la tonalitatea începutului. Repriza constituie deci o repetare a materialului muzical din expoziție, cu deosebirea că ambele teme se află acum într-o singură tonalitate, în consecință, schema ei va fi;

Tema I Punte Tema II
A B
Tonalitate Modulații Tonalitate
de bază trecătoare de bază

Această relație caracteristică pe care o găsim între strofele I şi III:

I. Tonalitate de bază — Tonalitate nouă

III. Tonalitate de bază — Tonalitate de bază

constituie unul din indiciile importante prin care, analitic, se .poate identifica forma şi poartă denumirea de relație tonală de sSj&ată. Ea rămîne valabilă în toate exemplele, chiar şi atunci cînd înLpțui-rile devin mai complicate. Astfel, în lucrări concepute într-'d»ona-litate generală minoră, această relație devine mai labilă şi Cioate suferi transformări substanțiale. Cea mai tipică înlănțuire din reprizele sonatelor minore este: Tema I în tonalitatea minoră inițială — Tema II la omonima majoră. De exemplu, la minor — La major. Evident, spre sfîrşit va fi nevoie de un „artificiu armonic", o revenire mai mult sau mai puțin bruscă la stadiul tonal de la început.

Avînd în vedere că atît de frecvent temele se află la acelaşi „nivel" tonal, ne putem întreba pe bună dreptate: care este atunci rolul punții în repriză ? Aceasta acum nu va mai juca un rol „armonic" de tranziție, ci mai mult unul „tematic" de pregătire a intrării secțiunii secunde. Dar fiindcă inițial predomina prima calitate, se vor produce, evident, unele modulații trecătoare, dar totul se întoarce în mod necesar la tonica tonalității în care este scrisă sonata.

Cele arătate pînă acum sînt valabile pentru un tip simplu de repriză, purtînd calificativul de „statică". In afara acesteia, multe

107

sonate clasice dobîndesc o aşa-zisă repriză dinamică, purtătoarea unor transformări mai mult sau mai puțin adinei, menite a menține trează atenția auditorului. Acestea sînt: schimbări ale acompaniamentului diferitelor teme, apariția de noi culori instrumentale, intervenția unor ritmuri mai complexe, îmbogățirea sau restrîngerea voită a numărului vocilor, eventual a sonorității armonice etc. In anumite cazuri poate fi vorba şi de o repriză variată, atunci cînd transformările amintite sînt atît de adinei încît produc adevărate „variațiuni" ale temelor din repriză.

Coda. Ca şi în cazul pieselor mici, unele sonate, mai ales cele ample, se pot încheia cu o coda sau codetta de întinderi diferite. Acestea merg de la simpla înlănțuire a unor acorduri conclusive şi pînă la ampla dezbatere finală a materialului tematico-motivic al formei. Desigur coda nu este un element obligatoriu, si există numeroase lucrări în care lipseşte. Totuşi marile sonate, ca şi simfoniile nu se pot lipsi de ea. Dat fiind caracterul ei puternic conclu-siv, structurile si morfologiile pe care le promovează în cadrul discursului muzical vor fi totdeauna asimetrice, iar armoniile ce apar primesc rolul de „aşezare" cit mai convingătoare a sonorităților tonalității de bază. Coda sau codetta (aceasta din urmă fiind de mici proporții) reprezintă ultimul moment din desfăşurarea unei forme sonato-simfonice, menit a da satisfacție auzului, în urma antitezelor şi frămîntărilor produse în strofele care s-au succedat.

FORME ATIPICE DE SONATA

Descrierea efectuată pînă acum se referă la acele cazuri cînd sonata, în desfăşurarea ei, respectă numărul şi acuplarea normală a componentelor care-i dau viață. Numeroase exemple vin însă cu anumite abateri de la cele anterior arătate. Ele reprezintă sonate atipice, unde apar fie prescurtări, fie prelungiri, fie schimbări ale raporturilor tonale din interiorul formei. Astfel, o prescurtare se referă la posibilitatea omiterii voite a punții din repriză. Dată fiind situarea temelor pe una şi aceeaşi tonică, ea nu mai este necesară. Alteori este prescurtată chiar prima temă, din necesități de ordin estetic. Toate acestea dau naştere la sonate eliptice. Alte prescur-tări vizează forma în întregul ei şi în toate componentele. Este Sonatina, care, de cele mai multe,ori, primeşte destinație didactică, fiind o sonată de proporții şi adîncime reduse, mult gustată de începătorii în arta interpretării instrumentale. Alteori, în vederea prescurtării tiparului în anume piese cu destinație specială (uverturi,

108

mişcări lente dintr-un ciclu sonato-simfonic), se omite cu totul tratarea. Tiparul va fi alcătuit acum doar din expoziție şi repriză. Un celebru exemplu ni-1 oferă Uvertura operei Nunta lui Figaro de W.A[1]: Mozart, unde această omisiune este chemată să dea piesei un caracter mai alert, structurînd-o în sensul unei sonate fără tratare.

Cît priveşte schimbările raporturilor tonale, acestea conduc la sonata cu repriză falsă, unde ultima strofă nu mai debutează cu tonalitatea inițială, ci în cea a subdominantei sau chiar în altele mai îndepărtate. Scopul unei atari schimbări trebuie căutat în nevoia compozitorilor de a da o cît mai mare diversitate coloritului tonal sau de a simplifica unele procese modulatorii. Unul din cele mai încîntătoare exemple de falsă repriză îl aduce Sonata pentru pian în do major (partea I, K.V. 545) de W.A. Mozart.

în sfîrşit, mai sînt posibile şi inversări ale succesiunii tematice: repriza inversă debutează cu tema II şi sfîrşeşte cu tema I. Se produce, în felul acesta, o evidentă apropiere față de vechile forme cu Da Capo. Sonate si simfonii în care se practică astfel de inversări ne oferă creațiile lui Joh. Stamitz (compozitor al celebrei „scoli" de la Mannheim) şi W.A. Mozart.

Exemple atipice rezultate, de astă dată, din prelungirea tiparului îl aduc: Concertul instrumental clasic, Sonata cu elaborare conclusivă şi Rondoul sonată.

Concertul instrumental clasic, spre deosebire de cel al epocii barocului, este o sonată compusă din patru strofe. Aşa cum era şi firesc, timpul cînd sonata apare drept un fel de „regină a formelor" aduce o puternică influenţă a acesteia chiar si asupra genului concertant, care, după cum se ştie, este prin excelenţă instrumental.

La clasicii vienezi concertul este o piesă instrumentală de virtuozitate în trei mişcări (repede-lent-repede) cu acompaniament de orchestră, unde prima parte este într-o formă atipică de sonată. Aceasta rezultă din prelungirea care se datorează repetării expoziţiei. Cauzele ei trebuie căutate în originile şi evoluţia formelor concertante. Se ştie că la compozitorii barocului concertul debuta cu un ritornel orchestral în „tutti", avînd menirea de a expune materialul tematic. Nu este deci de mirare dacă în epoca clasică rîtor-nelul se transformă într-o expoziţie de sonată încredinţată orchestrei, după care va intra si instrumentul solist, iar forma îşi va urma cursul firesc. Schema generală poate fi imaginată după cum urmează:

Ritornel ... Ritornel solo ... (dialoguri solist-orchestră)

1. Expoziţia I (orchestră) 2. Expoziţia II (orchestră şi solist) 3. Tratare

4. Repriză.

109

De remarcat un fapt important: în cadrul primei expoziţii ambele teme rămîn în tonalitatea de bază, şi numai la intrarea solistului (a doua expoziţie) se produce diferenţierea în acest sens a temelor. Schema înlănţuirilor tonale pe strofe va fi:

1. Exp. I: Tema I = Tonica; Tema H = Tonica;
2. Exp. II: Tema I = Tonica; Tema II = Tonalitate nouă;
3. Tratarea: Modulaţii şi schimbări tonale fără o schemă fixă;
4. .Repriza: Tema I = Tonica; Tema U = Tonica.

în consecinţă, termenul, des auzit, „introducerea orchestrală a concertului" devine impropriu — este vorba, evident, despre o expoziţie ! Apar desigur şi lucrări care debutează cu o introducere adevărată cu caracter de fantezie lentă, dar acestea sînt rare. Un exemplu îl oferă Concertul nr. 5 în mi bemol major pentru pian şi orchestră de Beethoven. Aici, în urma dialogului liber pian-or-chestră se instalează expoziţia primă şi restul strofelor.

In general, forma sonată a unui concert se va caracteriza, după cum am arătat şi în scheme, prin dialogul dintre orchestră şi solist. Acesta din urmă va da dovadă de o înaltă virtuozitate, iar orchestra, în cele mai multe exemple, va constitui un partener egal ca importanţă, comentînd şi dezvoltînd cele expuse de instrumentul concertant,

Cadenţa de bravură este momentul în care solistul rămîne singur spre a-şi etala posibilităţile tehnice, şi se caracterizează prinfr-o tentă improvizatorică sprijinită pe materialul tematic existent. Instalarea ei se produce la finele reprizei, înainte de codă, sau, în anumite exemple, spre sfîrşitul codei, înainte de marcarea acordurilor de încheiere. La început cadenţele erau improvizate de solişti sau de compozitorii care îşi interpretau propriile concerte, cum este cazul lui Mozart. Odată cu Beethoven, ele devin secţiuni special compuse, fiind caracterizate, adesea, prin aspectul de tratare improvizatorică de mare rafinament instrumental şi al construcţiei. Mai trebuie remarcat că uneori intrarea solistului în expoziţia a doua se face printr-o temă aparent străină lucrării, dar care, prin noutate, subliniază mai convingător individualitatea acesteia.

în epoca romantică, compozitorii renunţă treptat la expoziţia orchestrală (vezi: Concertul pentru vioară si orchestră în mi minor de Felix Mendelssohn-Bartholdy), iar solistul şi orchestra atacă începutul părţii prime concomitent sau la mică distanţă în timp. Cît priveşte restul m[1]'scărilor, atît îa clasicii vienezi, cît şi pe parcursul

110

întregului secol trecut, ele îmbracă forme corespunzătoare sonatelor şi simfoniilor obişnuite: partea lentă — formă tristrofică, va-riaţiuni, fantezie etc.; iar finalul — rondo, sonată, variaţiuni etc. Sonata cu elaborare conclusivă reprezintă o altă amplificare a formei de

la trei la patru strofe. De astă dată adaosul se produce la sfîrşit prin extinderea şi ridicarea calitativă a proceselor muzicale din coda. Aceasta se impune, acum, ca o a doua tratare — de aspect final. Schema va fi, aşadar:

1. Expoziţie 2. Tratarea I. 3. Repriză 4. Tratarea II (conclusivă)
(Coda)

Un astfel de fenomen contribuie la sporirea proporţiilor sonatei pînă la monumentalitate. Printre cele mai celebre exemple se situează partea I din Simfonia a IH-a, „Eroica”, de Beethoven, Sonatele op. 53, „Waldstein”, şi op. 57, „Appassionata”, pentru pian.„ ale aceluiaşi compozitor — spre a nu aminti decît lucrări clasice.

Rondoul sonată ia naştere, la fel, datorită influenţei pe care sonata o exercită asupra unor scheme, în cazul de faţă a rondoului. Aici episodul al doilea, B, se va repeta impunîndu-se ca o a doua temă, dar alternînd cu ideea principală, A, conform vechilor principii, întîlnite deja în muzica barocului.

Schema generală a unei astfel de forme unde se întrepătrund* în fapt, două fundamentale moduri de structurare este următoarea:

A - B - A-C- A- B-A (coda>
Tema I, Tema II, Tema I, Episod Tema I, Tema II, Tema I
central,

Rămînînd oarecum fixă, această succesiune oferă muzicologilor la analiza unor exemple numeroase posibilităţi de interpretare teoretică. Astfel, este de menţionat faptul că atunci cînd ideea B reprezintă un simplu episod şi declară contrastul tonal faţă de A, iar secţiunea centrală, C, alcătuieşte un trio sau o strofă mediană oarecare avem în faţă doar un rondo bitematic. Dacă influenţa sonatei este mai puternică, atunci vom întîlni, evident, un rondo sonată, care se caracterizează prin mai multe însuşiri capabile a justifica această denumire, în primul rînd, sectorul B prin cele două apariţii trebuie să producă relaţia de sonată, fiind la întîia prezenţă într-o-tonalitate nouă, iar în ultima pe aceeaşi tonică cu A. In al doilea rînd, tot B-ul se poate subdiviza în cunoscutele sectoare bl—b2—b3. Cît priveşte restul, „coeficientul de sonată” afectează tranziţiile care-se ridică la nivelul unor punţi, dar mai ales momentul C, unde îşi

111

face apariţia un proces de dezvoltare tematică mergînd pînă la însuşirile unei tratări.

Acestea nu se fac niciodată schematic şi scolastic, ci aproape în toate exemplele este greu de găsit delimitarea exactă între un rondo bitematic şi cel apropiat sonatei. Teoreticienii pot aduce argumente pentru sau contra, care adîncesc şi mai mult disputele savante. Iată şi două exemple considerate a fi rondouri sonată, asupra cărora discuţiile sînt oarecum încheiate, ajungînd la un „numitor comun”: Finalul Sonatei op. 13 în do minor, „Patetica”, pentru pian şi cel al Sonatei în mi minor, tot pentru pian, op. 90, de Beethoven. Dar influenţa sonatelor nu se exercită numai asupra rondoului, ci si a altor tipare, cum ar fi, de pildă, al scherzroului. Prin aceasta „regina formelor” îşi exercită puterea de influenţă si forţa dramatică asupra unor scheme mai simple, împrumutîndu-le cîte ceva din complexitatea şi marea ei capacitate de sugestie.

Stilul romantic aduce relativ puţine schimbări în constituirea .şi acuplarea componentelor sonatei. Se poate vorbi în prima jumătate a sec. XIX despre anumite libertăţi ale morfologiei temelor, despre influenţa scriiturii de fantezie sau a melodicităţii de lied. în marile sonate şi simfonii romantice îşi fac apariţia unele momente de dezvoltare chiar în interiorul expoziţiei, mai ales după intonarea temei I sau ţinînd locul sectorului de punte. Este cazul Sonatei în •do major op. l pentru pian de Brahms. Alteori tratarea, care la clasicii vienezi era un moment cu mari instabilităţi morfologice şi tonale, se constituie într-un lanţ de fraze pătrate care iau naştere sub influenţa formelor de lied vocal, atît de dragi romanticilor. A se vedea în acest sens Sonata în sol -minor op. 22 pentru pian de Ro-bert Schumann. în unele cazuri este posibilă şi o curioasă contopire a formei cu ciclul de sonată. Exemple găsim în creaţia lui Franz Liszt: Sonata pentru pian în si minor şi Concertul Nr. l în mi bemol major pentru pian şi orchestră.

Timpurile moderne nu fac altceva decît să schimbe limbajul muzical al sonatei fără a-i aduce nici ele substanțiale transformări ale tiparului stabilit de clasici. Evident, acum relațiile tonale nu vor mai juca rolul important pe care îl dețineau într-o lume dominată de tirania gradelor de înrudire prin diezi şi bemoli. „Dualismul" tematic de sonată se va exprima prin mijloace de ordin expresiv, iar dezvoltările vor dobîndi o pondere mereu sporită, fiind sprijinite pe o elaborare eminamente structurală. Aici, micile sub-secțiuni motivice sau figurale vor dobîndi ponderea princiaplă în procesul dezvoltării discursului. Se pot aminti, de pildă, exemple cum ar fi Sonatele II şi III pentru pian de Pierre Boulez (n. 1927), Simfonia op. 21 de Anton Webern etc., lucrări tipice mişcării de

J12

avangardă a secolului nostru, care uzează din plin de atari procedee. Nu o dată, în vremea de astăzi termenul sonata se aplică unor muzici restituindu-le sensul etimologic primar: piese destinate instrumentelor. Pentru ilustrarea acestei afirmații este valabil exemplul anterior citat, al Sonatei a IH-a pentru pian de Pierre Boulez, dar si al Sonatelor de CI. Debussy pentru violoncel şi pian sau pentru flaut, violă şi harpă.

Sonata şi simfonia continuă să fascineze în continuare pe mulți compozitori contemporani. Fiecare încearcă, după puterea fanteziei şi a cunoştințelor sale tehnice, să aducă o notă personală în vastul şi complicatul angrenaj de elemente care concură la realizarea unei atari forme în stilul si modalitățile de scriitură ale zilelor noastre.

POEMUL SIMFONIC

Aşa cum arată numele, derivă, evident, din simfonie, fiind un produs specific al stilului romantic, dar care a supraviețuit şi în timpurile de astăzi. El aduce un specific nou prin tendința de a descrie cu mijloace muzicale un subiect literar preluat dintr-un poem, nuvelă, roman sau altă scriere, uneori filozofică. Este, aşadar, o lucrare cu program. Ideea de a efectua descrieri cu ajutorul muzicii nu este nouă. Ea a apărut încă din epoca Renaşterii şi a Barocului; la începuturi fiind, avea adesea o notă de naivitate cînd titlul acordat unor lucrări era aproape singurul element cu adevărat descriptiv.

Conştientizarea procesului punerii de acord a „subiectului" (literar) cu „obiectul" (adică forma) se produce numai în prima jumătate a secolului XIX si continuă pînă în primele patru-cinci decenii ale epocii noastre. Evident, subiectele literare care au generat fondul emoțional al poemelor simfonice erau de natură romantică si dezbăteau fie o idee fixă, cum este cazul lui Hector Berlioz, fie una poetică sau fantastică, prezente la Robert Schumann sau F. JVTendelssohn, fie altele care se referă la ceea ce este neştiut, misterios, ironic, ca în cazul lui Fr. Liszt, Richard Strauss sau Max Reger.

Stabilirea unei tipologii formale fixe în poemul simfonic este imposibilă. Totul a început de la simfonia programatică, în care forma rămîne — în linii mari — cea tradițională, dar îşi propune „traducerea" în muzică a unei povestiri, idei sau scrieri literare. Este cazul celebrei lucrări Simfonia „Fantastică" de Berlioz, în care ideea fixă, maladiv-romantică, se strecoară în articulațiile ti-

113

pice ale unei forme simfonice. Tot astfel, la Fr. Liszt, în Simfonia „Faust" sau poemul simfonic Preludiile, existența elementelor de sonată pot fi uşor descifrate la o analiză atentă.

In consecință, se poate afirma că un prim stadiu în dezvoltarea programatismului romantic a fost „încadrarea" subiectului într-un tipar „fix" cum este cel sonato-simfonic.

A doua etapă o formează acel moment în care ordinea începe să se inverseze: programul literar generează anume forme, capabile să-1 ilustreze cu cea mai mare forță. Cîteva exemple din opera muzicală a lui Richard Strauss pot oferi o idee destul de clară asupra acestui moment. Poemul simfonic Don Juan (după o scriere de ft. Lenau) op. 20 se prezintă ca un mozaic de teme aparținînd numeroaselor fapte şi personaje angrenate în acțiune: Contesa,

Zer-lina, Anna, apoi două idei principale, ambele descriindu-1 pe Don Juan etc. Acestea din urmă produc un vag bitematism, care aminteşte de unele aderenţe faţă de sonată. La fel, în Moarte şi transfi-guraţie (op. 24), o altă succesiune de teme: a morţii, a febrei, a copilăriei, a tinereţii, a luptei cu viaţa, a idealului etc. ne duce cu gîndul la înlănţuirea tipică dintr-un potpuriu sau fantezie, în schimb, celebrul poem TUI Buchoglindă, op. 28 (după o veche le-gendă flamandă), este intitulat Rondo. Toate „evenimentele” poemului sînt lapidar înscrise în partitură, dar tema lui Till reprezintă ideea principală ce revine asemeni unui refren variat. Fiecare aventură se înscrie în sensul unui episod hazliu, dar care, în cele din urmă, se termină tragic prin moartea eroului (din nou tema Q şi cu un splendid epilog. Poemul Don Quijote, op. 35, este intitulat de autor: „Variaţiuni fantastice pe o temă în caracter cavaleresc”. Evident, materialul de bază îl va constitui aici însăşi tema muzicală care descrie personalitatea eroului, iar ciclul este alcătuit dintr-o introducere, un final şi zece variaţiunî' care ilustrează, fiecare în parte, o aventură a celebrului personaj din romanul lui Cervantes (1547—1616). Ideea literară este deci întru totul corelată cu principiile adecvate ale formei muzicale.

Toate exemplele oferite ilustrează cu putere corelaţia subiect-formă, ceea ce demonstrează, încă o dată, necesitatea ca poemul simfonic să îmbrace totdeauna tiparul” muzical adecvat scrierii literare pe care o „traduce”, în limbajul' muzicii. Iată pentru ce se poate afirma cu tărie că poemul simfonic reprezintă un gen, mai puţin o formă propriu-zisă a muzicii! Acesta se perpetuează pînă în zilele noastre, tocmai datorită marii varietăţi pe care o permite în construcţie. Şcolile naţionale, ca şi alţi compozitori contemporani îl cultivă scriind exemple valoroase. Din muzica românească

114

de astăzi putem cita cîteva lucrări mult gustate de marele public, cum ar fi, de pildă, poemele simfonice: Luceafărul (după Eminescu) de Pascal Bentoiu (op. 7), Poemul Carpaţilor şi Marea Neagră de Alexandru Paşcanu, acestea din urmă descriind frumuseţile patriei noastre.

Drumul poemului simfonic, al sonatei şi al simfoniei nu s-a încheiat. Neoromantismul de după anul 1980, ca şi alte curente care vor să se apropie de sufletele ascultătorilor vor oferi, neîndoielnic, noi şi noi lucrări valoroase care să-i îneînte şi să le înalţe sufletele.

IX. FUGA — O CULME A DEZVOLTĂRII POLIFONIEI

Cîntarea pe două sau mai multe voci relativ independente numită şi polifonie este o practică muzicală pe cit de veche, pe atît de răspîndită. Ea pare a fi adînc înfiptă în ființa omului încă din cele mai vechi timpuri. Ca dovadă ne stau mărturiile vii ale documentelor sonore contemporane — impiimări pe benzi de magnetofon — efectuate de specialişti în cadrul cercetărilor etnografice asupra unor grupări etnice aflate încă într-un stadiu incipient de civilizație. Fie că este vorba de triburi recent descoperite în jungla Amazonului, în insulele Pacificului de Sud sau alte părți ale lumii, cîntarea pe grupuri care uneori se reunesc într-o polifonie rudimentară (dar reală) este un fapt ce nu mai poate fi contestat. Concluzia logică ce se desprinde este că şi omenirea aflată în epoca de piatră cînta într-un mod cu totul asemănător. Cît priveşte antichitatea, puținătatea documentelor muzicale scrise care au răzbătut pînă la noi prin furtunile istoriei nu permite afirmații categorice în privința utilizării polifoniei. Mai mult, aceste scrieri rămîn controversate încă în posbilitățile lor de transcriere în notația modernă, iar paleografii muzicali mai poartă discuții animate în privința interpretării corecte a semnelor.

După toate datele, teatrul antic grec şi roman, care era un spectacol complex, utiliza în largă măsură arta corală. Cîtev'a fragmente de muzică din piese care ne-au parvenit conduc la ideea ca era vorba de o cîntare la unison, cel mult la octavă, unde grupul femeilor cînta — cum este şi firesc — mai sus decît bărbații aceeaşi melodie. Dacă se mai produceau, eventual, si alte suprapuneri mai complicate prin improvizație liberă, nu se poate şti cu exactitate, dar nici nu putem exclude o astfel de ipoteză.

Că antichitatea greacă avea intense preocupări în ceea ce priveşte posibilitatea suprapunerii simultane a două sunete, ne-o dovedeşte celebra experiență a lui Pytagora, marele filozof, efectuată cu ajutorul monocordului. Acesta, un instrument alcătuit dintr-o cutie de rezonanță peste care se întindea o coardă sonoră, prin scur-

116

tarea sau alungirea ei cu ajutorul unui căluş, permitea stabilirea raportului dintre lungimea coardei şi înălțimea sunetului produs. Era vorba, evident, de un raport matematic. Dar întrucît Pytagora rămîne, în primul rînd, omul numerelor şi filozoful acestora, el a subordonat sunetele şi diferențele lor de înălțime unor diferențe corespunzătoare dintre cifre. Marea problemă care se punea atunci ca si mai tîrziu era: care suprapunere sonoră este consonantă (satisface auzul), şi care disonantă (produce auditiv o insatisfacție) ? Răspunsul dat de Pytagora era al unui matematician: cu cit fracția obținută era mai simplă, cu atît raportul de înălțime dintre două sunete era mai consonant, şi invers. Totul ar fi fost logic dacă şi auzul ar fi selectat în acelaşi mod vibrațiile coardei, relația dintre ele, senzația de plăcere si neplăcere. Dar urechea s-a dovedit a se conduce după alte legi. Unele raporturi complicate dădeau senzații plăcute, şi altele, simple, apăreau incerte sau chiar generatoare de insatisfacție. Cu toate acestea, atît urmaşii marelui filozof, cît si cei din evul mediu au respectat cu sfințenie părerile lui. Epoca medievală a preluat multe din ideile antichității, fără suficient spirit de discernămînt, printre ele si teoria consonanței si disonanței emisă de Pytagora. Faptul a avut consecințe dintre cele mai importante în dezvoltarea muzicii. Aceasta întrucît, în practica polifoniei, cîn-tarea pe mai multe voci produce inevitabil suprapuneri diferite care se succed născînd consonanțe si disonanțe. Marea artă a compozitorilor trebuia să conducă în aşa fel vocile, încît între desfăşurarea lor în sens „orizontal” (melodic) şi diferitele combinații „verticale”' să existe un consens logic. Mai precis: succesiunea consonanțelor si disonanțelor necesita o judicioasă proporționare a lor, adică insatisfacția sau instabilitatea trebuia să fie urmată firesc de o satisfacție sau stabilitate, în limbaj profesional, procedeul se numeşte rezolvarea disonanțelor. Mai ales sfîrşitul unei piese polifonice trebuia să aducă obligatoriu consonanța.

Evul mediu european are marele merit de a fi pus în practica muzicală curentă ideile pytagoreice, producînd primele compoziții polifonice scrise ! A fost un pas uriaş, acela cînd s-au sistematizat regulile desfăşurării pe mai multe voci, conform cărora compozitorii să poată scrie lucrări avînd la bază principii tehnice clar enunțate. A mai fost un fel de codificare, o conştientizare a tuturor proceselor, efectuîndu-se saltul de la practică la teorie, de la improvizație la „proiecția grafică" prealabilă a unei piese complex gîn-dite. Este de necontestat faptul că fără acest stadiu nu ar fi fost posibilă naşterea atîtor capodopere de mai tîrziu, începînd cu madrigalele Renaşterii şi fugile lui Bach pînă la marile lucrări simfonice ale clasicilor, romanticilor sau compozitorilor contemporani.

117

Principalele forme polifonice ale evului -mediu derivă din coralul gregorian şi sînt clădite pe o astfel de cîntare, fiind la început pe două (uneori trei) voci, dintre care una principală şi alta secundară — vocea de contrapunct. Cele dintîi ştiri scrise despre existența unor astfel de compoziții datează de pe la sfîrştiul secolului IX, consemnate în Tratatul despre muzică al călugărului Hucbald. Evoluția lor în timp arată un drum ascendent către o complexitate sporită, atît în privința regulilor de „conducere" vocală, în cea a înlănțuirii consonanțelor şi disonanțelor, cît şi în factura ritmică.

Organum: unei cîntări gregoriene („vox principalis") i se adăuga o voce superioară de contrapunct („vox organalis"), care o „însoțea" în intervale de cvinte sau cvarte paralele. Acestea erau considerate consonanțe, în conformitate cu teoria preluată de la Pytagora. Cu timpul „vocea organală" se diversifică mult, produ-cînd adevărate „vocalize". Evident, forma unei astfel de piese nu putea să fie alta decît cea a cîntării care-i stătea drept bază: lanț de „fraze" asimetrice sau derivate ale acesteia.

Gymel, presupus a fi de origină celtică, era o formă care contravenea severelor reguli ale vremii: o succesiune în terțe paralele a unei monodii gregoriene sau laice. In consecință, ideea de consonanță şi disonanță a lui Pytagora apare acum ocolită în mod deliberat.

Fauxbourdon (sau „falsul bas") rezultă din contopirea primelor două tipuri, fiind un amestec de terțe şi cvinte. Partida vocii inferioare (basul) se cînta, în mod obişnuit, prin transpunere la o octavă în sus, de unde şi denumirea dată acestei categorii polifonice (basul „fals").

Discantus (sau „Diafonia") derivă din diversificarea „vocii or-ganale" a unui organum. în locul „însoțirii" la cvintă sau cvartă a cîntecului gregorian, linia melodică superioară execută mişcări de o mai mare diversitate, dobîndind astfel o anumită independență, întreaga muzică era sildbică, adică unui sunet îi corespundea o singură silabă"*de text la ambele voci. Reprezentată pe portativul primitiv cu patru linii al vremii prin mici pătrate negre, fiecărui „punct" al cîntecului inițial i se suprapune un altul al liniei însoțitoare. De aici şi expresia frecventă: „punct contra punct". Din acest moment putem spune că apare şi se generalizează denumirea unei discipline care a rămas valabilă pînă astăzi: contrapunctul. Acesta înseamnează ştiința conducerii vocilor al cărei început trebuie căutat în arta discantului, prima etapă în „emanciparea" şi „individualizarea" vocilor unei piese polifonice. Ştiința contrapunctului însoțeşte întreaga dezvoltare a muzicii pînă în zi-

118

lele noastre. Arta muzicală nu se poate lipsi de ea nici o singură clipă, iar regulile care au fluctuat şi s-au diversificat odată cu trecerea veacurilor ating astăzi o mare complexitate. Prin înmulțirea numărului de voci se produc treptat suprapuneri de 2—3—4 sunete sau mai multe, care cu timpul ajung la o anumită „tipizare", alcătuind acordurile. Din îmbinarea acestora va lua naştere, apoi, în prima jumătate a sec. XVIII, o altă disciplină: Armonia — ştiința înlănțuirii logice a acordurilor. Este locul a se specifica din nou aici că între contrapunct si armonie ca elemente ale muzicii este greu a trasa o linie clară de demarcație. Din această cauză si divizarea formelor în două categorii: polifonice (bazate pe metodele contrapunctului) şi omofone (rezultate din înlănțuirile acor-dice) devine arbitrară, întrucît cele două tehnici se îmbină, cel mai adesea, în una şi aceeaşi piesă — fapt dovedit în întreaga dezvoltare istorică a muzicii.

Din cele amintite pînă acum au derivat forme mai evoluate ale evului mediu european.

Motetul vechi evoluează din organum si discantus prin diversificarea vocilor de contrapunct.

Astfel, deasupra unui cînt gregorian reprezentat grafic pe portativ prin note lungi amplasate în bas, se suprapun două^voci independente („dublum” şi „triplum”) din valori mai mici. Este, în consecinţă, o formă liturgică, larg răspîn-dită în tot Apusul Europei. Importanţa ei este deosebită deoarece va da naştere unui alt tip de motet, care va supravieţui pînâ în secolul nostru. Denumirea formei suportă discuţii: poate proveni din latinescul motus = mişcare, sau din cuvîntul francez mdt = cuvînt — un consens unanim încă nu există.

Conductus este o formă mai mult laică, provenită dintr-o piesă monodicâ ce purta denumirea cîntec de conductus şi se introducea ca piesă separată pe lîngă cîntările liturghiei propriu-zise. Are melodia principală aşezată în vocea superioară, iar restul de două voci o contrapunctează după regulile preluate de la Pytagora. Egalitatea valorilor de note în toate vocile îi conferea caracterul general silabic. Uneori puteau interveni şi secţiuni cu vocalize care în-trerupeau vremelnic desfăşurarea măsurată şi calmă a părţilor principale, purtătoare ale textului. *

Atît motstul, cît şi conductus-ul se practicau prin secolele XII—XIII şi erau piese în care polifonia observa cu stricteţe teoria pytagoreică asupra consonanţei şi disonanţei. Forma lor era predilectă în lanţ:

V A—B—G—D—E—F..., fiind dată de cîntecul care le sta la te--mefie. Aceste două forme au influenţat şi pe cele ale veacului XIV,

119

cunoscute ca făcînd parte dintr-un nou stil, numit Ars Nova. Mai ales ballata, o piesă cu origini de dans provenită din Italia, era întru totul caracteristică noii orientări estetice a vremii. Schema ei muzicală provenea din înlănţuirea caracteristică a strofelor poeziei: A — B — B — A. Contrapunctul devine acum mai suplu, ritmica mai bogată, iar regulile severe ale consonanţei pytagoreice încep să cedeze treptat locul unor precepte muzicale mai apropiate de cerinţele fireşti ale auzului.

în secolele XIII, XIV, dar mai ales în sec. XV un nou procedeu polifonic ia locul celor vechi, instalîndu-se treptat ca o modalitate de primă importanţă în conducerea vocilor: imitaţia.

înţelegem prin acest termen posibilitatea ca un fragment melodic mai scurt, intonat de o voce, să fie preluat la altele, iar în continuare cele la care s-a perindat deja să aducă noi elemente de contrapunct. Simplificată, schema unui moment de imitaţie dmtr-o piesă scrisă pe trei voci poate fi imaginată astfel:

Vocea I Vocea II: Vocea III:
Melodie
(pauză)
(pauză)
Contrapunct,
Imitaţie
(pauză)
Contrapunct. Imitaţie. ..

După cum se poate lesne deduce, momentul debutează cu vocea I, răspunde prin imitaţie a doua şi a treia, între timp se desfăşoară contrapunctul; totul „etajat” de sus în jos. înainte de a intra, vocile II şi III rămîn în pauză.

Unul din cele mai răspîndite procedee bazate pe imitaţia continuă este canonul (gr. = regulă), unde găsim o melodie unica circulînd la toate vocile, imitîndu-se la infinit, alteori cu o „încheiere” introdusă de compozitor; a constituit o metodă predilectă a secolului XV, cel care preceda Renaşterea în arta muzicală. Imitaţia canonică la diferite intervale — primă, octavă, cvintă, cvartă etc. — se efectua cu ajutorul unei melodii scurte, dar pregnante, care era numită subiect sau dux (lat. = conducător) şi circula la toate vocile piesei polifonice. El mai putea suferi şi transformări ale valorilor de note, ^.răsturnarea” sa, adică intervalele melodiei erau intonate „în oglindă”, alteori intervenea si imitaţia recurentă, adică reluarea subiectului de la ultima pînă la prima notă în sens invers orizontal.

Toate aceste procedee sînt preluate, dezvoltate si selectate de către formele secolului XVI, operîndu-se paralel şi o simplificare a modului de concepere a polifoniei vocale. Se reduce numărul vo-

120

cilor, ajungîndu-se la formula devenită „clasică” a corului constituit din sopran, alt, tenor şi bas, care puteau fi uneori divizate, toate sau numai unele. Textul trebuia, de asemenea, respectat cu strictețe pentru a putea fi înțeles şi astfel duratele de note se acomodau silabelor lungi sau scurte ale cuvintelor.

Stilul secolului XVI în Europa de Apus marchează marele moment al Renaşterii în muzică. Este un timp care, pe bună dreptate, a fost numit în tratatele de istorie Epoca de aur a polifoniei. Cele mai importante forme ale vremii întrebuințează cu predilecție legile contrapunctului imitativ, fie că este vorba de muzici vocale (care predominau), fie instrumentale (care marchează un prim moment de cristalizare).

In drumul polifoniei către culmea dezvoltării sale, atinse prin Fuga barocului, ea încheagă pe parcursul secolului XVI şi prima jumătate a celui de al XVII-lea un număr de forme care o preced, şi-i condiționează, în bună parte, apariția.

Motetul Renaşterii este o formă corală derivată din vechiul mo-tet medieval, scris pentru trei, patru, pînă la opt sau chiar douăsprezece voci, care întrebuințează drept principală metodă de lucru compozițional imitația. Ca şi în evul mediu, se pornea tot de la cîntarea gregoriană, astfel că reprezenta o piesă cu caracter liturgic. Melodia de la care se pornea era divizată inițial într-un număr de „fraze muzicale” (asimetrice) din care se constituia întregul, iar acestea — la rîndul lor — reprezentau tot atîtea „subiecte” supuse procesului imitativ, în consecință, un motet al vremii poate fi asimilat în ceea ce priveşte forma cu un lanț de imitații în care fiecare nouă intrare a vocilor aducea cîte un alt „subiect” dedus dintr-o nouă frază a melodiei inițiale.

Un motet la trei voci ar putea fi închipuit, schematic, astfel:

Vocea l Subiect I Contrapunct... Subiect II Contrapunct Subiect III etc.
Vocea II Imitație Contrapunct Imitație ... etc.
Vocea III Imitație Contrapunct ... Contrapunct etc.

Evident, aparițiile succesive ale subiectelor nu cunoşteau o schemă fixă, ele puteau fi, practic, intonate de fiecare dată la altă voce. La fel, contrapunctul era conceput liber, iar în anumite porțiuni interveneau chiar pauze mai lungi la unele voci. Nu o dată, cîte un „subiect” cu text literar important şi cu mare pregnanță melodică reapărea identic sau variat, în consecință, motetul renascentist, avînd schema generală definibilă ca o succesiune de imitații cu subiecte diferite, cunoştea o mare variabilitate în construcție. El devine forma de căpetenie a vremii, care a influențat

121

pe toate celelalte şi reprezintă punctul de pornire pentru fugă şi genul vocal-simjonic al barocului. Evoluția sa atinge stadii tot mai apropiate de omofonia armonică, conducînd spre „basul cifrat” şi introducerea de momente instrumentale sau de voce solo.

Madrigalul (denumire cu origini- incerte suportînd încă discuții) era un fel de replică laică a motetului. Spre deosebire de acesta, «care prin derivația directă din cîntul gregorian apărea sobru şi plin <le elevație, madrigalul era mult mai luminos şi adesea plin de voie bună. Principiul componistic era acelaşi. Punctul de pornire al subiectelor ce urmau să intre în imitație îl constituia fie cîn-tecul popular sau „de lume”, fie invenția melodică a compozitorului care imagina materialul de bază al polifoniei. Regulile contrapunctului erau mai puțin sever aplicate, cunoscînd libertăți adesea substanțiale. Textele literare preamăreau natura, dragostea, evenimentele vremii, iar muzica izbutea să te farmece prin redarea cîntecului păsărilor, a strigătelor bătăliei sau a altor sunete din -natură. Şi madrigalul, în evoluția sa, tinde către omofonie, diversificare cu ajutorul părților vocale solistice, astfel că, spre anul 1600, printr-o continuă extindere, va pune bazele genului de operă, a cărui definitivă închegare se produce în veacul al XVII-lea.

Missa, slujbă religioasă a Bisericii din Apus, este constituită în •sec. XVI dintr-o succesiune de părți polifonice a căror structură aderă în cea mai mare parte la motet şi care se intercalează între „răspunsurile” tipice liturghiei. Este o formă mare alcătuită din secțiuni extinse, avînd la bază o succesiune de cîntări orînduite după reguli fixe rămase din primele secole ale erei noastre.

Forme instrumentale. Epoca Renaşterii, pe lîngă o închegare şi limpezire a procedeelor

polifonice, mai are drept caracteristică intrarea în prini-planul istoriei a instrumentelor muzicale. Acestea ajung la un anumit stadiu de perfecționare, şi dacă în evul mediu erau aproape integral subordonate cîntului vocal pe care îl însoțeau, acum dobîndesc treptat independență. Astfel iau naştere formele muzicale încredințate numai instrumentelor. Cum era firesc, la început ele erau transcripții după piese scrise inițial pentru voci omeneşti.

Forma de ricercar (it. ricercare = a căuta, a încerca) era la origine o simplă interpretare a unui motet de către un grup de instrumente. Mai tîrziu devine piesă independentă caracterizată ca îormă printr-un lanț de imitații, fiecare avînd cîte un alt „subiect": A — B — C — D — E... Existau în această vreme şi alte tipuri de ricercari: unele bazate pe o scriitură liberă, neimitativă, bogată

322

în pasaje melodice mult ornamentate — ricercarul fantezie; altele arătau predilecție pentru procedeele de variație melodică — ricer-carul variațional. Toate categoriile sînt importante pentru întreaga evoluție a muzicii, dar în cazul polifoniei primul tip dobândeşte însemnătate deosebită întrucît va contribui la închegarea fugii barocului.

Forma canzone (it. = cîntec), aşa cum s-a văzut deia în capitolul închinat sonatei, este tot o piesă instrumentală din sec. XVI, care, inițial, nu se deosebea fundamental de ricercari, cu toate că era considerată drept antitetică acestora, în măsura în care can-zona imitativă contribuie la dezvoltarea generală a polifoniei, ea poate fi considerată şi ca o etapă în drumul închegării viitoarei fugi instrumentale.

Aici este locul a se da cîteva nume ale unor compozitori care au contribuit substanțial, în „epoca de aur" a polifoniei, la drumul ascendent al acesteia. Aşa, pentru muzica vocală: Giovanni Pier-luigi Palestrina (1514—1594) şi Orlandus Lassus (1520—1594), ale căror motete, madrigale, misse şi alte piese corale rămîn momente de neuitat în întreaga istorie a muzicii. Tot astfel, au fost deja amintiți (vezi cap. Sonata) Andrea şi Giovanni Gabrielli, importanți pentru formele polifoniei instrumentale de la sfîrşitul secolului al XVI-lea. Ei au scris Ricercari, Canzone sau piese instrumentale intitulate Intonazioni (1593) sau Canzoni alia francese (1605).

FUGA EPOCII BAROCULUI

Termenul de fugă în sensul modern al cuvîntului a fost întrebuințat pentru prima oară de compozitorul german Samuel Scheidt la anul 1624 în a sa Tubulatura nova. El va semnifica ulterior punctul culminant la care a ajuns polifonia imitativă în decursul timpului, mai ales în creația lui J.S. Bach (1685—1750). De la Scheidt la marele cantor din Leipzig, un număr important de compozitori au contribuit la definitivarea acelui complicat proces: Dietrich Buxtehude, Georg Bohm, Johann Pachelbel, Vincent Lii-beck. Pornită din lanțul de imitații al motetelor şi ricercarilor, evoluția polifoniei spre fugă a fost efectuată prin tendința accentuată către simplificare şi reducerea numărului de „subiecte" la unul singur. Acesta devine la timpul său tema de fugă cu un profil melodic şi ritmic de mare plasticitate, avînd posibilități de dezvoltare prin imitații succesive. Pe de altă parte, momentul definitivării fugii coincide şi cu acela al cristalizării tonalităților cu diezi "şi

123

bemoli, producîndu-se un echilibru între ele şi vechile scări blse-i-iceşti (moduri) în care era concepută muzica Renaşterii. La J.S. Bach aceasta înseamnează, paralel, si o judicioasă echilibrare a sensului polifonic, „orizontal", si „armonic", „vertical" (în acorduri), al muzicii. Rolul tonalității în echilibrarea structurii interne a fugii este, aşa cum vom vedea, deosebit de important. In acelaşi timp, acum îşi dau mina, într-o superioară contopire, toate procedeele cunoscute de care uza contrapunctul bazat pe imitație. Se poate considera, în consecință, că fuga este un moment de sinteză, mar-cînd totodată un „final" în ceea ce priveşte dezvoltarea artei contrapunctului tradițional. Pînă în secolul nostru, cînd îşi fac apariția alte procedee, cum ar fi heterofonia — o nouă categorie con-trapunctică —, fuga a rămas, în esență, aceeaşi.

Fuga, ca denumire muzicală specifică, înseamnează, literal, o „alergare" a vocilor una după alta. Aceasta se petrece însă conform unor legi şi cu mijloace diferite față de vechiul ricercar sau motet. In ceea ce priveşte forma, aceasta a suscitat numeroase dispute între specialişti, care mai continuă încă. Astfel, în veacul trecut muzicologul Hugo Riemann o definea ca pe o piesă tripartită divizibilă în trei „strofe" cu funcții bine precizate: expoziția, dezvoltarea şi repriza. Pînă către anul 1970 s-au emis,

apoi, păreri fluctuante şi ipoteze îndrăzneţe, mergînd pînă la întrebarea pe care şi-o pune teoreticianul şi analistul Diether de la Motte: „este fuga o formă, sau o tehnică ?” (Vezi lucrarea sa: Analiza Muzicală, Edit. Bärenreiter, Kassel, 1968.)

Rămîne un fapt evident că divizarea fugii în trei „părţi”, aşa cum proceda Riemann, era determinată de specificul romantic al veacului XIX şi nu corespunde „spiritului polifoniei” în care vocile sînt relativ independente. Suprapunerile simultane de voci, mar-cînd acorduri de încheiere ale strofelor, sînt rare şi deseori neconcludente sub raportul articulaţiilor morfologice. Pe de altă parte, a nega că în fugă există si anumite sectoare cu funcţii precise ră-mîne tot o eroare produsă de exagerata importanţă acordată mersului contrapunctic. In consecinţă, fuga trebuie privită sub două aspecte: unul privind provenienţa ei din motet, de unde rezultă că este un lanţ de imitaţii efectuate cu ajutorul unui subiect unic sau principal; altul, care se referă la mersul tonal şi transformările posibile ale subiectului.

Conform celor mai avizate păreri contemporane, fuga, în ipostazele ei avansate, adică în opera lui J.S. Bach, se divide conform principiilor tonale în trei secţiuni distincte: expoziţia, reprizele mediane, repriza finală.

124

I. Expoziţia are, ca şi într-o sonată, menirea de a expune tema (subiectul sau „dux”) şi de a produce imitaţia ei la diferite voci, totul în tonalitatea în care se înscrie întreaga piesă.

II. Reprizele mediane sînt un şir de reluări în imitaţie ale temei, situate la tonalităţi diferite si cu anumite transformări, mai mult sau mai puţin evidente: ritmice, melodice, polifonice.

III. Repriza finală se situează în tonalitatea de bază; e^te posibilă şi o „aglomerare” a intrărilor polifonice, numită stretto (ii. = strîns), nu însă strict obligatorie.

Detaliind enumerarea, în mare, a celor trei sectoare principale, este necesar a se preciza că în interiorul acestora apar adesea elemente ce reclamă a fi mai bine concretizate.

Astfel, într-o expoziţie, subiectul devine la Bach o adevărată temă de fugă cu deosebită pregnanţă melodică şi ritmică. Imitaţia se efectuează obligatoriu în tonalitatea dominantei (răspuns fugat) si comportă uneori schimbări intervalice, fapt care dă naştere asa-zi-sului răspuns tonal. Ordinea intrării vocilor nu este prestabilită, compozitorul va expune, de obicei, tema într-un registru mijlociu, care să o facă imediat accesibilă auzului, succesiunea fiind: temă — răspuns — temă — răspuns (într-o fugă la patru voci). Răspunsul este însoţit de urmarea firească a temei, care formează contrasubiec-tul, adică o linie polifonică contrastantă cu aceasta. Importanţa lui poate fi în anumite exemple atît de mare, încît să concureze în ex-presivitate însăşi pregnanţa temei. Tot în expoziţii mai sînt de găsit uneori şi scurte elemente de retranziţie cu rol modulant, atunci cînd răspunsurile se îndepărtează tonal prea mult de temă.

Pentru a ilustra cele expuse pînă acum, dăm mai jos expoziţia Fugii în sol minor din Clavecinul binetemperat de J.S. Bach voi. I, nr. 26. De observat că este scrisă pe patru voci, răspunsul este to-nai întrucît nu coincide exact intervalic cu tema, iar intrarea a treia (cu tema) este precedată de o scurtă retranziţie:



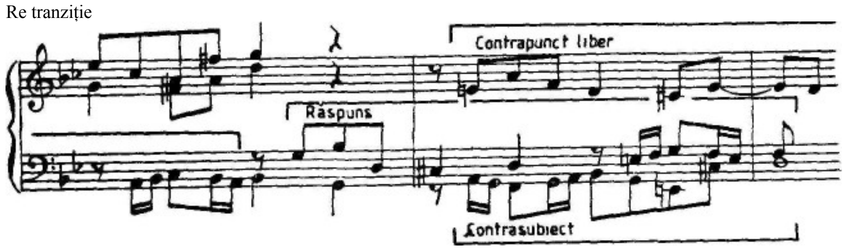
j Tenu
J 1 ContrasubiKt

125

rr h r\n



JL
Re tranziție



Asupra întinderii reale a acestei expoziții se mai poartă discuții. Exemplul oferit s-a rezumat doar la enumerarea strictă a elementelor constitutive, adică la cele patru intrări ale vocilor.

Sectorul reprizelor mediane poate fi recunoscut mai ales prin noile tonalități în care se produc aparițiile temei, ca şi prin unele transformări despre care s-a amintit deja. Tot acum, în unele fugi bachiene sau ale altor compozitori, sectorul central mai poate include episoade sau interludii cu rol modulant şi care aduc binevp-nite contraste ritmice sau de altă natură, separînd, totodată, diferitele intrări contrapunctice. în acelaşi exemplu de fugă, începutul reprizelor mediane se efectuează prin intonarea temei în si bemol major:

41
I Tema

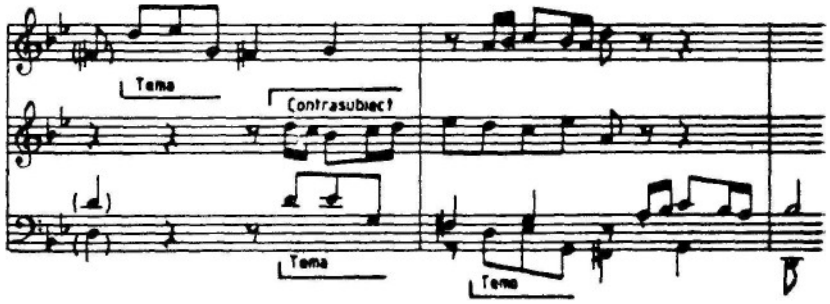


Tot aici aflăm alte grupuri de imitații în fa major, do minor, precum şi un lung episod care conduce treptat la restituirea tona-

126

lității inițiale, soZ minor, în momentul instalării acesteia se produce şi mijlocul specific de gradație numit stretto, adică „îngrămădirea" şi „încălcarea" temei prin intrări strînse care nu se mai aşteaptă una pe alta:

42



Repriza finală este efectuată aici prin stretto canonic întrucît nu este vorba de relația temă — răspuns, ci subiectul singur, la intervale de octavă, produce accelerarea semnalată. In felul acesta$_v$ Fuga în sol minor rămîne unul din exemplele cele mai apropiate ca realizare artistică de schema prestabilită a succesiunii celor tre> secțiuni.

Ar fi însă o greşeală a se crede că toate exemplele din timpul barocului arată construcții similare. Există numeroase excepții îa care fugile dobîndesc posibilitatea divizării în două părți delimitat^ prin cadențe (opriri) bine precizate: Fugile în re minor voi. (si do minor voi. II din Clavecinul binetemperat de J.S. Bach.

Alteori expoziția este urmată de o aşa-numită contraexpozițle, care aduce din nou în aceeaşi tonalitate subiectele şi răspunsurile,. dar într-o altă ordine a succesiunii intrărilor de voci. Urmează apoi desfăşurarea „normală" a lanțului imitativ. Un exemplu: Fuga în mi major din voi. II al Clavecinului binetemperat (care porneşte cu un „subiect" extras din cîntarea gregoriană). Tot aşa, repriza finală, pentru a putea imprima cît mai bine în auz tonalitatea de bază,. instalează punctul de orgă sau pedala, adică o notă lungă reprezentată de tonică. Exemple: Fugile în do major, do minor, do diez minor din voi. I, Clavecinul binetemperat.

Din toate cele expuse reiese că fugile barocului dobîndesc ©• mare varietate în ceea ce priveşte construcția, şi nu pot fi încadrate-în forme fixe, ci totdeauna acestea sînt rezultatul calităților si posibilităților de dezvoltare polifonică a teniei. Mai mult, aici îşi dau

127

mîna cîteva fundamentale principii de structurare formală: lanţul imitativ, amintitele sectoare delimitate tonal, existenţa episoadelor care o apropie de alternanţa rondoului şi, în sfîrşit, nu mai puţin importantele dezvoltări şi transformări ale temei care ne trimit la forma sonată !

Excepţii de la exemplele oarecum tipice sînt numeroase.

Fuga dublă şi triplă, adică pe două sau trei subiecte, pune probleme în modalităţile de intrare a temelor. Ele se pot succeda într-o expoziţie de tiţp special sau, alteori, subiectele II si III apar numai în secţiunea mediană. Vezi Fuga triplă în do diez minor voi. I al •Clavecinului binetemperat. Fuga pe 4 subiecte (cvadruplă) este rară.

Fuga inversă este cea în care răspunsul apare dat prin inversarea temei, adică „în oglindă”. Exemple găsim în monumentala colecţie a lui J.S. Bach intitulată Arta Fugii, ca şi, mai tîrziu, la Jo-hannes Brahms în Fuga pentru orgă în la bemol minor (1856).

Fuga recurentă ia fiinţă unde răspunsul se formează ca o reluare „în mersul racului” a temei la altă voce; alteori tema însăşi se reia în acest sens la vocea iniţiala. Un exemplu măiestrit şi com-vingător îl întîlnim în Fuga terţia din culegerea Luduş tonalis (Jocul tonalităţilor) a compozitorului german din prima jumătate a secolului nostru Paul Hindemith.

Fughetta, asemeni sonatinei, este o fugă mult prescurtată, dar care respectă principiile generale ale tiparului. Are de cele mai multe ori caracter didactic. Amintim drept exemple de mare popularitate Fughettele pentru clavecin de G.F. Hăndel.

Fugato este denumirea dată unui început de fugă, dar care continuă într-o manieră liberă. Se înscrie nu o dată ca posibilităţi de gradaţie în cadrul formelor mari. Aşa, de pildă, la începutul tratării din partea I R Sonatei in do minor pentru pian op. 111 de L.v. Beethoven se produce un fugato care ne duce cu gîndul la expoziţiile fugilor duble.

Toate exemplele atipice enumerate succint mai sus îşi găsesc originile în marile principii care stau la baza fugilor, în evoluţia sa ulterioară barocului, polifonia fugată îşi va găsi locul atît în creaţia •clasicilor vienezi, cît si în cea a compozitorilor romantici. Cît despre compozitorii moderni, aceştia o subordonează noilor mijloace de limbaj muzical, specifice secolului nostru. Neoclasicismul contemporan, în special, uzează din plin de polifonie şi stadiul ei fugat, con-ducînd fie la realizarea unor exemple cu multe libertăţi, fie, dimpotrivă, către lucrări în care procedeele fundamentale de lucru sînt absolutizate, supuse manierismului de factură cerebrală.

128

FORME IMPROVIZATORICE PRELUDIUL, TOCCATA, FANTEZIA, INVENŢIUNEA

Arhitecturii severe a fugii, stilul muzical baroc îi alătură foarte des piese cu tentă improvizatorică constituite în adevărate părţi introductive. Procedeul improvizaţiei ajunge în acest timp să închege un număr de compoziţii cu denumiri diferite, dar care îşi trag seva din acel stadiu primar în care fantezia creatorului este lăsată intenţionat liberă.

Un prim grup îl formează preludiul, toccata si jantezia, între care se stabilesc legături lăuntrice mai ales în ce priveşte baza de pornire a improvizaţiei.

. Pentru a înţelege mai clar acest lucru, este strict necesară reamintirea faptului binecunoscut că barocul muzical constituie o epocă a basului cifrat şi a înlănţuirilor de acorduri. In consecinţă, •muzicienii vremii, înainte de a interpreta o piesă pentru clavecin sau orgă, obişnuiau să „preludieze”, adică să caute „armonii” din lanţuri acordice care să impună auditorului cît mai bine o anumită tonalitate. Aceste lanţuri pot obţine întinderi considerabile şi o tot mai mare diversificare a coloritului, fiind supuse transformărilor ritmice şi incluzînd adesea momente de imitaţie.

Preludiul, numit şi preambul, porneşte tocmai de la o asemenea succesiune armonică,

înscriindu-se ca o piesă premergătoare fugii. Acordurile erau la început strict improvizate, apoi scrise şi în cele din urmă figurate, adică desfăcute în arpegii cu ajutorul anumitor formule ritmice. Un grăitor exemplu în această direcţie îl constituie Preludiul în do major Nr. l din voi. I al Clavecinului binetemperat de J.S. Bach:



129

In aceeaşi celebră culegere preludiile dobîndesc treptat o mare diversitate a scriiturii, mergînd pînă la forme apropiate de sonata scarlattiană sau de polifonia fugată. Indiferent însă cît de bogată şi variată poate fi o astfel de compoziţie, ea va avea totdeauna la temelie — declarat sau latent — o înşiruire armonică logică antecon-ceputǎ de compozitor. La romantici şi moderni preludiul devine piesă de gen: vezi Preludiile pentru pian de Fr. Chopin şi CI. De-bussy.

Toccata (it. toccare = a lovi) este deosebit de apropiată preludiului, distingîndu-se de acesta mai ales prin scriitura „motorică", adică de virtuozitate instrumentală. Se succed aici desene din valori mici într-un fel de „flux continuu", care conferă întregii compoziţii aspectul de perpetuă mişeare. Originile toccatei trebuie căutate în muzica instrumentală a secolelor XVI şi XVII. mai ales în rieercarii improvizatorici sau polifonici cu desene ritmico-melodice de mare varietate din Renaştere . Astfel, CI. Merulo scrie la anul 1598 o Toccata prima, iar Girolamo Frescobaldi, o culegere de Toccate în 1637, unde îşi fac apariţia scriituri premergătoare tipurilor dezvoltate de mai târziu.

Spre deosebire de preludiu, care este o piesă mai „legată" şi mai unitară în ceea ce priveşte forma, toccata se impune prin oa-recari libertăţi. Se constituie dintr-un lanţ de secţiuni muzicale care declară între ele contraste îndeajuns de puternice: A B C D E... în operele lui J.S. Bach şi a predecesorului său Dietrich Bux-tehude ea îndeplineşte funcţia de preludiu, premergînd fugile destinate clavecinului sau orgii. Pentru caracterele ei puternic aderente la instrumentalitate, toccata a fost îndrăgită de compozitorii tuturor timpurilor, inclusiv de cei contemporani. Astfel, CI. Debussy (Pour le Piano), M. Ravel (Mormîntul lui Couperin), A. Haciaturian, P. Hin-demith, Fr. Poulenc scriu atari piese cărora le imprimă funcţie introductivă sau de lucrare cu iz de virtuozitate.

Fantezia, apropiată ca structură formală de toccata, se deosebeşte de aceasta prin tipologia scriiturii instrumentale. Este vorba acum despre desene cu un caracter întru totul opus celui motorie: bogate în pasaje ornamentale, cu ritmuri şi figuraţii variate, im-prirnînd melodicităţii un caracter larg, imaginaţia compozitorului putîndu-se desfăşura în voie. Cît priveşte originile, acestea sînt oarecum comune cu ale toccatei: ricercarul, fantezia şi canzona din sec. XVI., precum şi unele lucrări instrumentale din veacul al XVII-lea cu o anumită libertate în modalităţile conducerii discursului îi stau la temelie. Timpurile barocului european promovează fantezia deopotrivă ca o piesă cu rol de preludiu: vezi Fantezia şi Fuga în la minor pentru orgă de J.S. Bach. Un important rol în dezvolta-

130

rea genului respectiv le revine şi compozitorilor G. Frescobaldi (Fantasia ottava — 1608), C.Ph.E. Bach (Fantezia în do minor pentru pian — 1753), W.A. Mozart (Fantezia şi Sonata pentru pian In uo minor, K.V. 475). Cit despre Beethoven, acesta a fost mereu preocupat de realizarea unei fuziuni între fantezie şi forma sonată. Astfel, Sonatele pentru pian op. 27 Nr. l şi Nr. 2 „Clar de luna" se intitulează sugestiv: „Sonata quasi una fantasia". Romanticii, într-o multitudine de piese, ca: improvizaţia, piese-fantezii, im-promptu, capriccio, cultivă insistent improvizaţia cu deschideri evidente către scriitura larg ornamentată de construcţie liberă. Nici în secolul nostru

genul nu este abandonat. Compozitori ca CI. De-bussy, M. Reger, F. Busoni, W. Fortner contribuie în largă măsură la promovarea lui. Mai mult, curentele de avangardă dintre 1950 şi 1970 îi acordă deopotrivă atenţie; va fi suficient să amintim doar lucrarea compozitorului francez contemporan Pierre Boulez, Improvizaţie pe Mallarmee pentru soprană şi ansamblu de percuţie, spre a ne convinge de aceasta.

Invenţiunea, în ansamblul pieselor cu rădăcini în principiul im-provizatoric, dobîndeşte oarecum un statut aparte. Sînt foarte cunoscute în literatura pentru pian Invenţiunile la două şi la trei voci de J.S. Bach, cele din urmă numite şi Sinjonii. Sensul primar al termenului semnifică acţiunea de „a găsi" sau „a inventa" ceva — în muzică, desigur, o modalitate specifică a compoziţiei. Oricine se poate întreba pe bună dreptate: Dacă Invenţiunile de J.S. Bach sînt piese polifonice, atunci pentru ce au fost trecute în rîndul lucrărilor bazate pe improvizaţie ? Răspunsul poate fi dat numai cer-cetîndu-le originile şi punctele de pornire. Astfel, la mijlocul sec. XVI termenul sus arătat este deja prezent: în 1555 cele două Cărţi de invenţiuni muzicale scrise de compozitorul francez CI. Jannequin cuprind Chansonuri (cîntece). în tot secolul XVII vom întîlni denumirea, cu referire la basul cifrat. Claveciniştii si organiştii vremii, improvizînd pe un astfel de bas,, trebuia să „inventeze" armonii şi diferite alte combinaţii cît mai variate şi mai diverse pentru a-şi demonstra măiestria, în anul 1699, un compozitor german mai puţin cunoscut, J. Theile, publică „Sonate la trei voci... cu fugi scurte şi cu alte invenţiuni plăcute."[1] Iată deci că termenul începe să-şi limpezească sensul: găsit în armonie ca şi în polifonie, el desemnează modalitatea improvizatorică de lucru, bazată pe o fantezie bogată. Cu aceasta, invenţiunile se aşează firesc în „matca" lor, iar polifonia nu mai contrazice libertăţile rezultate din originile sus-arătate.

Revenind la Invenţiunile şi Sinjoniile lui J.S. Bach, menţionăm că ele arată la o analiză atentă existenţa unor înlănţuiri armonice declarate sau Latente, efectuate de compozitor cu o logică impresio-

181

nantă. Din ele derivă$_r$ apoi, polifonia imitativă, mai severă sau mai liberă, care le situează chiar şi în „sfera de influenţă" a fugii. Toate categoriile atestă forme de mare diversitate •. de la scheme tristro-fice în maniera A — A^v — B (Invenţiunea în do major la două voci) la sonata într-o mişcare ce ne trimite cu gîndul la Exerciţiile lui D. Scarlatti (Invenţiunea în mi major la două voci) şi pînă în preajma fugii triple (Invenţiunea în fa minor la trei voci). Aşadar, invenţiunea nu este o formă anumită, ci mai degrabă un gen al muzicii cu origini în improvizaţia liberă. Tocmai acestea îi conferă o supleţe pronunţată, fapt care atrage multiple „deschideri" în domeniul formelor muzicale, ceea ce o face să fie îndrăgită de compozitorii contemporani. Dacă la clasicii vienezi si romanticii secolului trecut nu mai poate fi în general întîlnită. cu atît mai mult în timpul nostru va reînvia, încadrîndu-se uneori în forme mari. Va fi suficient să arătăm că în celebra operă Wozzeck a compozitorului austriac Alban Berg actul III este o „suită" de invenţiuni libere. De pildă, scena a Ill-a apare ca o invenţiune pe un ritm (adică deasupra unei succesiuni de durate). In acelaşi fel, curentul dodecafonic şi avangarda anilor 1950 —• 1970 va cultiva invenţiunea subor-donînd-o noilor cuceriri din domeniul tehnicii limbajului fonic. Prin largile ei deschideri, poate fi clădită în oricare formă muzicală, de la cele strict elaborate pînă la improvizaţia, mai mult sau mai puţin „controlată", a pieselor aleatorice. In acest sens, se poate spune că multe din muzicile noi auzite astăzi în concerte oot fi încadrate în categoria invenţiunilor.

De la improvizaţia spontană, trecînd priii cele scrise, ajungînd astăzi la aleatorie, formele „libere" au parcurs un drum sinuos, dar nu lipsit de importanţă, aducînd o evidentă contribuţie la dezvoltarea generală a artei muzicii, descleştînd-o din „corsetele" rigorilor scolastice.

X. OPERA, ORATORIUL ŞI CANTATA

O ultimă şi importantă categorie de compoziţii se înscrie între formele mari vocale, care cuprind înlănţuirea şi îmbinarea unor părţi constituind un adevărat lanţ de elemente adesea de sine stătătoare. Aceste lucrări „în catenă”, cu proporţii adesea impunătoare, dobîndesc, de obicei, un caracter puternic dramatic, dar nu ignoră nici aspectele lirice sau epice.

Opera este un spectacol muzical-dramatic cu reprezentare scenică avînd la bază texte concepute sau adaptate anume necesităţilor cântului. Se încadrează, conform unor numeroase opinii, în genul liric şi dobîndeşte o desfăşurare de evenimente redate prin mijloacele specifice ale artei sunetelor. Conform alcătuirii ei, se poate diviza în două mari categorii: Opera veche şi Drama muzicală.

a) Opera veche datează de la începuturi, adică aproximativ de pe la anul 1600. şi durează pînă în primele decenii ale secolului XIX. Specificul ei este divizarea în „numere” muzicale: recitative, arii, ansambluri, coruri, balete, momente intonate de orchestră etc.

b) Drama muzicală, promovată mai ales de Richard Wagner (1813 — 1883), renunţă la divizarea cunoscută, formînd un şuvoi continuu de muzică a cărui curgere este dictată de text şi de necesităţile interioare ale desfăşurării dramatice.

în opera veche împărţirea arătată uşurează mult perceperea de către ascultători a muzicii, deoarece fiecare „număr” component formează o parte deplin încheiată, separată printr-o pauză mai lungă sau mai scurtă de precedenta şi cele care urmează. Ca atare, auzul, pe lîngă că se „odihneşte”, se arată gata a primi noi şi noi secţiuni pe care să le poată cu uşurinţă selecta si discerne. Pe de altă parte, împărţirea este în detrimentul desfăşurări' normale a acţiunii dramatice, fiindcă aceasta se fărîmiţează şi cunoaşte stagnări la încheierea fiecărui „număr” în parte. Faptul a cauzat multe şi aprinse dispute de ordin estetic si muzical de-a lungul vremurilor, iar opera se vedea mereu „pusă în cauză”, decretată ca fiind un gen ,.în

133

Drama muzicală, în schimb, dacă rezolva cu dezinvoltură problemele unităţii desfăşurării şi ale raportului dintre cuvinte şi sunete, devenea dintr-o dată greu perceptibilă, declarată „obositoare”, „lungă” sau, pur şi simplu, imposibil de acceptat pentru majoritatea ascultătorilor. Aceştia doreau să-şi „savureze” aria preferată, să se delecteze cu vocalizele sopranei de coloratură sau cu pasajele de virtuozitate ale tenorului. Aproape nimic din toate acestea nu se mai afla'u în noul stil de operă. Se perindau aici-personaje care cîntau într-o ambianţă simfonică continuă, masivă şi intens dramatică, susţinînd o recitare sonoră care era departe de plăcuta si inocenta cantabilitate a vechilor arii! Şi această situaţie durează de la Wagner si pînă în zilele noastre, cu „reajustări” mai mult sau mai puţin notabile.

S-a văzut că în opera veche muzica se împărţea în secţiuni închise. Acestea purtau un număr de ordine; de exemplu, Nr. 1. Recitativ, Nr. 2. Arie, Nr. 3. Cor, Nr. 4 Arie, Nr. 5 Duet etc. In afara lor, mai existau diviziunile specifice teatrului strict literar: Acte, Tablouri, Scene. Astfel, un act de operă era divizat în mai multe scene conform conţinutului acţiunii şi al numărului de personaje aflate pe podium, în interiorul scenelor se perindau numerele arătate mai înainte, care aveau, fiecare, un rol aparte.

Astfel, printre componentele operei de tip vechi, existau două importante principii aflate la pol opus, dar cu rol fundamental în desfăşurarea dramatică: recitativul şi aria. Cel dinţii era purtătorul propriu-zis al acţiunii şi reda o povestire, un dialog asociat adesea cu momente de vie mişcare scenică. In schimb, ariile erau mai statice. Solistul, pentru a putea să-şi desfăşoare elocinţa muzicală, fie că stătea pe loc, fie executa acţiuni reduse la minimum. Se creau astfel adevărate momente de lirism sau dramatism, de la caz la caz, acestea survenind ca un fel de „relaxare” după momente de mişcare sau dialog. Nu în puţine cazuri, aria reprezenta un comentariu al acţiunii trecute sau o premisă pentru viitoarele tribulaţii ale personajului care o

intona. Un exemplu ar putea fi amintit prin citarea celebrei arii cu „da capo” din opera Rinaldo de Händel („Las-cia.,.”), ale cărei cuvinte deplîng soarta nefericită a eroului.

Cele două principii care stau la polii opuşi în ceea ce priveşte raportul dintre sunet si cuvînt pot fi arătate schematic în felul următor:

Recitativ **......Arloso ......**Arie
„secco” (funcție intermediară) lirică,
sau cu dramatică,
acompaniament de coloratură

134

Se poate vedea cu uşurință că arioso, aflat la mijloc, reprezintă un fel de „ax” al balanței, şi este o adevărată îmbinare dintre cele două elemente extreme.

în ceea ce priveşte recitativul, aici predomină mai cu seamă cuvintele; altfel spus: este cel mai apropiat vorbirii. In special, „recitative secco” se mărginea la o rostire cîntată desfăşurată rapid, singurul element instrumental care o însoțea fiind acordurile clavecinului. Ele marcau principalele armonii ale tonalității. Prin contrast, „recitativul acompaniat” se bucura de prezența orchestrei. Aceasta intona, în locul clavecinului, un acompaniament armonic, adesea rudimentar sau cu unele desene mai evoluate. Era întrebuințat în momente de intens dramatism sau pentru a sublinia importanța' unui personaj deosebit.

Aria reprezenta, în schimb, predominanța elementului muzical, cîntat, lirismul, suavitatea sau grandoarea severă. Mai ales ariile de coloratură, unde se cerea ca soliştii să execute vocalize grele şi în registrul acut, aveau la bază cuvinte mai puține decît celelalte. Aici proporția dintre silabe şi sunete era în favoarea celor din urmă. Adesea pe o singură vocală de text se perindau adevărate cascade sonore care reclamau interpreților o virtuozitate puțin obişnuită, dar cu atît mai îndrăgită de melomani. Cit despre arioso, acesta semnifică un punct oarecum neutru, o melodie „în stare născîndă” sau un recitativ melodic cu tendințe de a se transforma în arie. Un diminutiv al ariilor era termenul arietta, ce desemna o arie scurtă şi de interes dramatic sau liric mai redus.

Formele pe care le îmbracă recitativul erau, cum este şi firesc, libere. Totul se conducea după meandrele textului literar, astfel că muzica şi tiparele ei dobîndeau aici o importanță redusă. Ariile, datorită melodicității lor specifice, trebuia să adopte, în schimb, forme bine articulate şi clar alcătuite sub raport morfologic. Arătam în rîndurile precedente că operele din timpurile barocului promovau aria cu „da capo” utilizată cu precădere de majoritatea compozitorilor, (a se vedea exemplul citat din Rinaldo de Händel). Forma se perpetuează şi la clasicii vienezi, apoi fiind frecvent întîlnită în liedul romantic. Afară de aceasta, odată cu evoluția în timp a genului liric se complică treptat şi tiparele întrebuințate în arii. Astfel, în opera Nunta lui Figaro de W.A. Mozart, aria protagonistului (Figaro) din actul I este un rondo cu două episoade. Se mai poate cita în acest sens şi rondoul lui Farlaff din opera Ruslan şi Ludmila de M.I. Glinka. Mai tîrziu procedeul variațiunilor pătrunde în ariile mari sau în coruri, cum ar fi cele din Noaptea de Ajun, de Korsakov scrise într-o formă cu cuplete variate. Cît priveşte

135

sonata, aceasta este prezentă, desigur cu libertăți dictate de prezența textului, în celebra arie de coloratură a Reginei Nopții din opera Flautul fermecat de Mozart. In concluzie, preponderența elementului melodic în cadrul ariilor le face apte a îmbrăca forme specifice muzicii instrumentale, dar libertățile pa care deseori le necesită sînt dictate de conținutul literar şi de raportul dintre sunet şi cuvînt. O piesă de întindere redusă cu o oarecare simplitate, si ingenuitate uneori, este cavatina, care poate îmbrăca în general forme mici. Ansamblurile care survin adesea într-o lucrare de operă (duet, terțet, cvartet, cvintet vocal etc. ...) au menirea de a reuni doi sau mai mulți solişti, în principiu ele se pot amplasa în oricare act sau scenă, dar de cele mai multe ori constituie finaluri ale acestora. Rolul lor este de a trage anumite concluzii dintr-o anume etapă a desfăşurării dramatice sau a-i da noi impulsuri pentru viitor. Cînd scriitura este polifonică sau dialogată, ele indică o stare de surescitare,

discuții între personaje sau divergențe de păreri. Dimpotrivă, concepute într-o tehnică armonică omofonă satt chiar într-un unison, ele vor indica identitatea opiniilor personajelor care le intonează. Funcții asemănătoare dobîndesc si corurile care, în plus, mai semnifică vocea şi acțiunea maselor într-o lucrare lirico-dramatică. Exemple în acest sens există din abundență aproape la fiecare operă în parte.

Părțile în care orchestra rămîne singură sînt mai rare şi relativ scurte. Se prezintă sub forma ritornelelor care preced ariile ca o introducere, a unor comentarii (intermezzi) sau a baletelor, care agrementează acțiunea dramatică. Cele mai importante momente simfonice din operă vor rămîne însă uverturile Cfr. ouvertin-e = deschidere). Acestea sînt amplasate la începutul actului I si au avut odinioară menirea de-a preveni publicul asupra începerii spectacolului. De-a lungul timpurilor, uverturile au trecut ori n numeroase schimbări, conform variabilității stilurilor şi formelor, dar si a funcției pe care o dobîndeau în „economia” operei lirico-dra-matice. Cele mai importante categorii sînt următoarele: 1. „Sinfo-nia” venețiană si napolitană, apropiată de formele instrumentale din Renaştere. 2. Uvertura tripartită franceză sau italiană cu contraste de mişcare între părți, prezentă în baroc si clasicism (vezi cap. Formele mari). 3. Uvertura—program ce îmbracă predilect forma sonată; o găsim la clasicii vienezi, iar în opera Fidelio de Beethoven prefigurează două din principalele teme ale lucrării. 4. Uvertura—potpuriu, care constă din citarea unor fragmente întregi ale operei, amplasate liber; este prezentă în opera romantică şi postromantică. Exemple: uverturile la Țar si teslar de Lorzing sau Nevestele vesele de O. Nicolai. 5. Uvertura—preludiu cu origini

136

în improvizație, dar care utilizează din plin teme ale operei: Lo-\iengrin şi Maeştrii cîntăreți de R. Wagner. 6. Uvertura de tip introducere pentru acțiunea actului I: Walkiria de Wagner, Cavalerul rozelor de R. Strauss, Turandot de G. Puccini.

\ Odată stabilite principalele elemente din care este alcătuită o ^>peră veche şi faptul că aceasta se prezintă ca o catenă (lanț) de ^forme mai mici sau mai mari, se naşte logic întrebarea: care au fost căile care au condus, în timp, la definitivarea ei ? Examinmd evoluția istorică a muzicii, ele par a fi două.

a) Una rezultă din dezvoltarea firească şi pe neobservate:•» formelor de madrigal din Renaştere. Se ştie că acesta pe la sfîrsi-tul veacului XVI tindea spre amploare şi diversificare. Astfel se naşte madrigalul dramatic, unde în afara corului găsim arii, recitative, momente instrumentale. Primul îl datorăm compozitorului italian Alessandro Striggio, scris la anul 1567 si care se constituia dintr-un dialog între grupuri de cîntăreți. Mai tîrziu Orazio Vecchl. în al său Amfiparnasso pe care îl subintitulează semnificativ „Comedie armonică”, aduce divizări în trei acte, fiecare cu cîte zece scene. Este precedat de un „prolog”. Cu aceasta ne aflăm în pragul operei propriu-zise, pînă la care nu mai este decît un pas.

b) O altă cale este cea „rațională”, adică datorată dezbaterilor de ordin teoretic şi estetic, duse între anii 1580 şi 1583 în salonul contelui florentin Giovanni Bardi. „Academia” (sau Camerata) acestuia, un fel de cenaclu literar şi muzical, reunea un număr de scriitori, cîntăreți şi compozitori care au stabilit împreună necesitatea reînvierii vechiului teatru antic unde apărea ca o componentă de bază muzica (la fel ca şi în drama medievală). Dintre ei, mai însemnați sînt Emilio de Cavalier! (1550 — 1602), Ottavio Ri-nuccini (1562—1621), Jacopo Peri (1561—1633) şi Giulio Caccini (1545—1618). Strădaniile lor s-au concretizat în crearea primelor spectacole de operă în care tradițiile dramei eline au condus, natural, la naşterea noului gen muzical. Astfel, prima operă relativ închegată, care se apropie de cea cunoscută astăzi este Euridice de Jacopo Peri, scrisă şi reprezentată în anul 1600, avînd la bază un libret (text) de Rinuccini. In tot decursul secolului XVII opera a continuat să se consolideze prin cîteva creații de seamă datorate unor maeştri ca: Claudio Monteverdi (1567—1643) — Orfeu (1607); Francesco Cavalli (1602—1676) — Nunta lui Thetis şi Pe-leus (1638); Marc Antonio Cești (1623—1669) — Orontea; Jean Baptiste Lully (1632—1687) — Cadmus şi Hermione (1673), Teseu (1675), Armida (1686) etc. în sec. XVIII genul continuă să se dezvolte, iar marii clasici ai barocului — excepție făcînd J.S. Bach —

137

au contribuit prin numeroase creații valoroase la înflorirea lui: Händel, Telemann, Rameau şi încă mulți alții. La fel, clasicii vie-nezi: Haydn, Mozart şi Beethoven, dar mai ales Mozart, au compus opere care rămîn pînă astăzi exemple de referință ale genului si care prefigurează în bună măsură viitoarele calități ale teatrului liric din secolul trecut. /

Drama muzicală, aşa cum s-a văzut, renunță conştient la /vechea împărțire pe „numere" închise, aducînd o continuitate a discursului muzical. Calitățile, ca şi inconvenientele ei au fost deja amintite. Utilizată cu precădere de Wagner şi urmaşii acestuia, mai ales de Richard Strauss, această categorie de teatru muzical îşi are rădăcinile în opera de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui următor, în operele Euphrosine (1790) şi Stratonice (1792) de Nicolas Mehul (1763—1817) dialogul vechilor opere comice în-.cepe să se contopească cu drama muzicală. Un pas înainte îl face Luigi Cherubini (1760—1842) în Sacagiul şi Medeea, lucrări de amplă rezonanță în conştiința publicului vremii, şi Gasparo Spon-tini (1774—1815) în Vestala (1807), care este considerată de unii teoreticieni drept punctul de plecare al operei romantice franceze.

Dar începutul propriu-zis al dramei muzicale îl face Wagner în Vasul jantomă. Opera, deşi rămîne împărțită în tradiționalele „numere" (recitative, arii, duete, coruri, baladă, cavatină, terțet etc.), acordă o importanță deosebită recitativului. Acesta tinde să se generalizeze îndreptîndu-se treptat către muzica continuă adoptată nevoilor dramatice. Mai ales actul II petrecut în casa de pescari (unde Senta, fiica lui Daland, împreună cu prietenele ei, țese cîntîndu-şi celebra „baladă") dobîndeşte, în acest sens, o semnificație deosebită. Se includ în această scenă toate ideile muzicale conducătoare, ceea ce o recomandă drept nucleul întregii acțiuni dramatice.

Pentru realizarea unui discurs vocal-simfonic continuu in cadrul dramelor sale muzicale, Wagner întrebuințează un element nou: motivele conducătoare sau laitmotivele. Ele nu sînt altceva decît idei muzicale de o anumită plasticitate, uneori cu caracter .descriptiv, care intră în componența muzicii jucînd rolul de ilustrare a unor situații, personaje, conflicte, sentimente, întreaga derulare a ideilor se efectuează pe baza îmbinării leitmotivelor într-o complexă şi masivă sonoritate orchestrală. Fiecare moment, stare sufletească sau stadiu al acțiunii scenice îşi găseşte un corespondent simfonic prin aducerea leitmotivelor corespunzătoare, care trebuie să fie recunoscute de auzul unui ascultător avizat. In felul acesta, orchestra, dintr-un simplu acompaniator cum fusese îna-

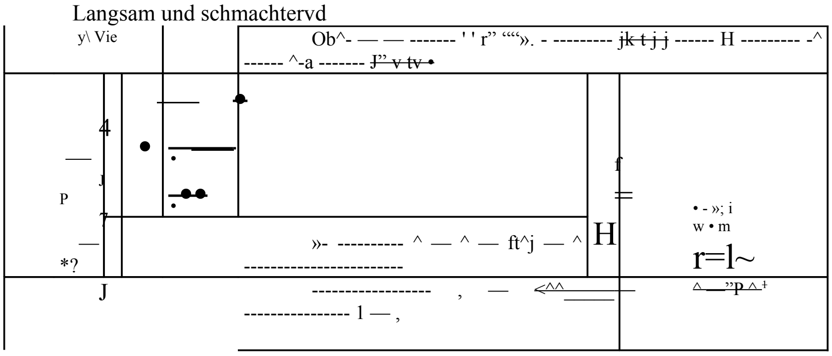
138

i l

inte, devine acum o directă participantă la acțiune, un component de primă importanță al dramaturgiei muzicale.

în construirea leitmotivelor, Wagner arată o grijă deosebită pentru ca ele să primească semnificație artistică clară, izvorîtă din plasticitatea melodică şi coloritul armonic. Iată, de pildă, leitmotivul „iubirii arzătoare" din opera Tristan şi Isolda, care, prin mersul in-tervalic si cromatica bogată, este capabil să sugereze un puternic sentiment erotic. Totul este colorat cu ajutorul suprapunerii sonore speciale — celebrul „acord Tristan":

Langsam und schmachtervd



Tot aşa şi „motivul Brunhildei” din Amurgul Zeilor, prin felul în care se prezintă, comunică sentimente deopotrivă eroice si tandre:

Sehr ruhig , ohne zu schleppend

Tehnica compoziţională pe baza întrebuinţării leitmotivelor a fost preluată de aproape toţi compozitorii care i-au urmat lui Wagner, chiar şi de către acei care se deziceau oral sau în scris de maestru] german. Aşa a fost Verdi, care în Aida, Otello şi Fallstaff nu poate ocoli, oricît ar vrea, acest procedeu. Tot astfel si Debussy, înverşunat antiwagnerian, în Peleas şi Mlisanda. Chiar opera expresionismului german reprezentată de către clasicii noii şcoli vieneze, Arnold Schoenberg (Moise şi Aron) şi Alban Berg (Wozzeck, Lulu), se vede parţial tributară cuceririlor wagneriene, cu toate noutăţile de limbaj şi tehnică dodecafonică pe care le aduce. In prezent opera încearcă înnoiri fie prin muzica electronică (Aniara de suedezul Karl

139

Birger Blomdahl — 1959), fie prin caractere abstracte conferite de un text voit neinteligibil — („Opera abstractă” de Boris Blacher, R.F.G.). Alţi compozitori contemporani încearcă formule de compromis care merg de la imitarea operelor vechi sau clasice (dar cu un limbaj muzical modern) pînă la lucrări realizate cu mijloace multiple: jocuri de lumini, elemente cantabile, texte diferite, momente de tumult ale maselor, totul cu un conţinut protestatar contra agresiunii şi spiritului războinic. Un exemplu: opera Intoleranza a italianului Luigi Nono (1960). Ideea este preluată — de altfel — tot de la Wagner, care considera spectacolul de operă ca o artă sintetică ce reunea cîntul, simfonia, corul, decorurile, costumele, luminile (Gesamtkunst). In felul acesta se stabileşte o linie continuă care, pornind de la Camerata florentină, ajunge pînă la noi. Genul operei, aflat de la începuturi aproape într-o permanentă „criză”, găseşte mereu forţa interioară de a renaşte din propria-i cenuşă, revenind pe podium spre a încînta şi impresiona auditorii şi iubitorii de frumos.

Un derivat al ei, Opereta, se încadrează mai mult în muzica uşoară si include texte vorbite, ca şi vodevilul.

Oratoriul este o piesă vocal-simfonică de proporţii ample, fără a fi destinată scenei, ci unei execuţii în concert. Ca mod de a fi conceput este foarte asemănător cu opera, iar graniţele acestor două geniari atît de apropiate sînt greu de stabilit. Termenul este vechi, fiind întrebuinţat din timpul barocului, (lat. oratorium = sală de rugăciune), cînd se scriu primele lucrări oratoriale mari. Acestea începeau cu o sinfonia (introducere orchestrală), după care urma acelaşi lanţ de recitative, arii, coruri, ritornele etc. Originile genului trebuie, de asemenea, căutate în Renaştere. S-a văzut că motetul imitativ tindea către sfîrşitul sec. XVI să primească structuri omo-fone şi o amploare mult sporită prin intercalarea momentelor vocale solistice. Acestea alternau cu părţile corale şi în scurtă vreme totul va primi influenţa basului cifrat. Pe parcursul secolului XVII începe să se concretizeze ca piesă vocal-sirnfonică mare cu texte religioase (de unde şi denumirea). Mai ales Pasiunea, o piesă oratori ala cu texte biblice destinată sărbătorilor Pastelul, tinde să se răspîndească datorită strădaniilor compozitorului german Heinrich Schutz (1585—1672), un predecesor al celebrelor Pasiuni ale lui .T.S. Bach (după Matei şi după loan). Unul din cei mai importanţi maeştri ai tuturor timpurilor rămîne în acest sens, alături de Bach, contemporanul său G.F. Händel prin cunoscutele şi monumentalele sale oratorii (Mesia, Juda Macabeul, Oratoriul de Crăciun etc.). La fel, J. Haydn, în lucrările sale din amurgul vieţii: Creaţiunea şi Anotimpurile, tinde să apropie oratoriul de problematica vieţii de toate

140

zilele, premărind frumuseţile naturii. In secolele XVIII şi XIX genul vocal-simfonic cunoaşte o importantă influenţă a conţinutului laic, pentru ca în timpurile noastre să dobîndească accente eroice sau dramatice. Este de reţinut faptul că, spre deosebire de operă şi alte genuri vocale, oratoriul va avea, de cele mai multe ori, un caracter epic. De aici şi preponderenţa recitativelor si corurilor, pe cînd aria lirică o include mai rar. Compozitorii contemporani scriu şi oratorii scenice, iar alteori produc fuziuni cu genul cantatei. Genul oratorial, departe de a-şi fi epuizat resursele artistice, continuă să preocupe mereu pe

compozitori şi va continua încă multă vreme în viitor.

Cantata, strîns înrudită cu oratoriul, aşa cum s-a văzut deja, îşi trage originile din chanson-ul şi canzona Renaşterii. In secolele XVI şi XVII termenul cantata arăta o piesă destinată vocilor omeneşti, şi nu instrumentelor, cum era sonata. Multă vreme, practic pînâ la J.S. Bach, cantatele mai purtau şi titulatura de concert, iar marele compozitor din Leipzig va fi cel care-i va stabili definitiv denumirea.

Spre deosebire de oratoriu, cantata are, în general, un caracter mai liric şi uneori intim. De aceea aici va predomina aria vocală plină de căldură şi cantabilitate. Aşadar, conform genului, melodi-citatea este legea generală care guvernează cantatele. Totuşi, în cele mai multe exemple, fie ele vechi din lumea barocului, fie mai noi, se produce cunoscuta înlănțuire de „numere” închise în care pot intra recitative, coruri, intermezzi instrumentale etc. In acest fel, şi cantatele se înscriu în marea categorie a formelor vocale în lanț, fiind uneori piese de mare complexitate. Un predecesor al lui Bach în ceea ce priveşte compunerea de cantate în mai multe părți este Dîetrich Buxtehude, care în lucrarea Pruncul nou născut construieşte o astfel de formă dezvoltată. Marele maestru al genului de cantată din toate timpurile rămîne însă J.S. Bach, care a scris un număr impresionant pentru uzul serviciilor din Catedrala Sf. Toma din Leipzig, destinate soliştilor, corului si orchestrei. Sînt bogate în arii, mai ales cu „da capo”, cum este Cantata Nr. 66, „Bucurați-vă voi inimilor”, care debutează c,u un cor avînd acest titlu, conceput strofic tripartit. Alte cantate ale sale conțin arioso-uri, duete, recitative, arii propriu-zise etc.

între clasicii vienezi, Mozart a scris o cunoscută cantată deosebită de cele ale lui Bach. La el apare solo-cantata pentru voce şi pian, contopindu-se astfel cu genul de lied: Cei care-l cinstiți pe necuprinsul creator al universului (K.V. 619). Se compune din recitativ, arioso, alte recitative şi o mare arie în cinci părți. Prin aceasta maestrul din Salzburg pune bazele noii cantate, care va predomina

141

în secolul nostru: pentru o voce solistă cu acompaniament de an^ samblu. Cităm două exemple de cantate moderne: Pierrot lunnaire de A. Schoenberg şi Ciocanul fără stăpîn de Pierre Boulez. Ambele demonstrează o fuziune clară între genul vocal şi instrumental, deoarece cîntul este, aici, organic integrat scriiturii instrumentale.

Prin marea ei suplețe (nu o dată este influențată de invențiune) cantata contemporană cunoaşte o infinitate de soluții în ceea ce priveşte construcția, rămînînd, în acelaşi timp, mereu una şi aceeaşi, adică un lanț de părți cu facturi şi întinderi diferite.

Atît genul oratorial, cît şi cel de cantată nu exclud posibilitatea de a se raporta şi la drama muzicală, adică a fi concepute în-tr-un continuu „şuvoi” muzical, atunci cînd necesitățile textului o reclamă. Prin aceasta ele fac legătura cu marea familie a muzicilor vocale de esență dramatică, găsindu-şi locul în sînul „formelor ample compuse”.

ÎNCHEIERE

Ajungînd la capătul expunerii de iată, este necesar a se cunoaşte /aptul că ea n-a putut atinge decît principalele „linii de forță” care au condus la închegarea şi dezvoltarea în timp a formelor muzicii. Multe dintre acestea au fost dinadins lăsate afară, în-trucît dobîndesc fațete mult prea speciale. Ne gîndim la piesele evului mediu, atît de diverse, interesante şi contradictorii uneori, la dansurile Renaşterii şi la multe altele, spre a nu pomeni de cele contemporane, care alcătuiesc adevărate „arcane” şi hățişuri formale.

Un fapt rămîne cert şi este demn de reținut: oricare tipar sau formă nu a apărut de la sine, fără o necesitate cauzală istoriceşte determinată. Compozitorii, cu sensibilele lor antene, au fost totdeauna în fruntea celor care au ştiut să-şi adapteze mijloacele de lucru necesitaților vremii in care au trăit si creat.

Forme muzicale, genuri, limbaj muzical, relația sunet cuvînt au rămas totdeauna fidele realităților pe care le ilustrau prin sunet şi cînt.

Concomitent, ele nu pot fi pe deplin înțelese decît atunci cînd ne aflăm in posesia unor minime cunoştințe teoretice despre muzică. Ştiința formelor presupune deci ca noțiuni precum:

tonalitate, intervale, armonie, acorduri, alături de unele succinte cunoştinţe de istorie, să fie In prealabil însuşite. Iată pentru ce prezenta scriere, fără a se adresa specialiştilor, se vrea un ghid pentru melomani şi amatori avizaţi. Ar fi o reală bucurie dacă ea va aduce un spor de lumină întru descifrarea tainelor care ne asaltează auzul din momentul cind dirijorul a ridicat bagheta spre a da glas muzicii în sălile de concert.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVA

Pentru cei ce doresc să aprofundeze unele cunoştinţe referitoare la arhitectura, analiza şi evoluţia formelor muzicii, se pot recomanda spre consultare următoarele lucrări neincluse sau sumar citate în notele de la subsolul paginilor:

Begge, S. Die Symphonie in ihrer historischen Entwicklung (lipsesc anul, locul şi editura).

Berger, W.G. Mwzica simfonică barocă-clasică. Bucureşti, Edit. muzicală, 1967.

Berger, W.G. Estetica sonatei clasice. Bucureşti, Edit. muzicală, 1981.

Botstiber, H. Geschichte aer Ouverture und aer freien Orchesterformen. Breit-kopf/Hartel, 1913.

Brumaru, A. Vîrstele Euterpei. Clasicismul. Bucureşti, Edit. muzicală, 1972. Bughici, D. Formele şi genurile muzicale. Bucureşti, Edit. muzicală, 1962. Bughici, D. Suita si sonata. Bucureşti, Edit. muzicală, 1965.

Bughici, D. Formele muzicale: Liedul, Rondoul, VariafiuniJc, Fuga. Bucureşti, Edit. muzicală, 1969.

Ciortea, Tudor. Cvartetele de Beethoven. Bucureşti, Edit. muzicală, 1968. Comes, L. Melodica Palestriniană. Bucureşti, Edit. muzicală, 1971. Eisicovits, M. Polifonia vocală a Renaşterii. Bucureşti, Edit muzicală, 1966.

Feretti, Paolo, Estetica gregoriană. Pontificio istituto di Musica sacra. Roma, 1934.

Gardonyi, Z. A zenei formâk vilâga. Budapest, 1963.

Gastoue, A. Arta gregoriană. Bucureşti, Edit. muzicală, 1967.

Grabner, H. Lehrbuch der musikalischen Analyse. Leipzig (Serie 8836)

Gulke, Pet. Monche, Burger, Minnesänger. Leipzig, Koehler/Amelang, 1975.

114

Leichentritt, Hugo. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1950.

Mazel, L. Stroenie muzikalnîh proizvidenii. Moscova, Muzgiz, 1960.

Popovici, Doru. Arta trubadurilor. Bucureşti, Edit. muzicală, 1974.

Popovici, Doru. Cîntec flamand. Bucureşti, Edit. muzicală, 1971.

Riemann, H. Handbuch der Kompositions-Lehre. Berlin, 1920.

Siklos, A. Zenei formatan. Budapest, 1912.

Stockmeier, Wolfg. Musikalische Formprinzipien. Koln, H. Gerig, 1967.

Stohr, Rich. Musikalische Formenlehre. Siegel Verlag.

Toduţă, S. Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach, voi. I, Bucureşti, Edit. muzicală, 1969.

Toduţă, S. Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach, voi. II. Bucureşti, Edit. muzicală, 1973.

Toduţă, S. Formele muzicale ale barocului in operele lui J.S. Bach, voi. III, Bucureşti, Edit. muzicală, 1978.

Vogt, Hans. Neue Musik seit 1945. Phiîipp Reclam Jr. Stuttgart, 1972.

Warren, Kirkendale. Fuge und Fuyalo in der Kammermusik des Rococo und der Klassik. Tutzing, 1966.

Westphal, Kurt. Der Begriff der Musikalischen Form in der Wiener Klassik. Giebing, 1972.

RESUME

Le present ouvrage se propose d'offrir â şes lecteurs une image des plus fideles sur l'origine, Ie developpement et la constitution des formes mu-sicales. Ayant comme point de depart Ies donnees offertes par Ies etudes theoriques concernant Ies recherches qui, durant Ies derniers siecles ont eu comme objet la theorie generale de la forme, l'auteur tâche d'en formuler une definition. Parallelement on observe Ies parties composantes des mou-les musicales, leur nombre, de meme que la maniere selon laquelle elles s'accouplent, Un probleme particulierement examine est celui des sources premieres des differentes categories de forme: le choral, la chanson, la danse et l'improvisation. Leş voies que ces catâgories ouvrent pour le developpement de la musique representent autant de moments distincts pour l'univers des formes. Du lied â la sonate et â la symphonie, ces voies representent de vrais groupes de musique, ayant des caracteristic, -os bien de-terminees.

Leş chapitres consacres â l'enumeration et â la description de cha-que forme principale â part, ţraitent: de petites formes bipartites et tri-partites, de grandes formes tristrophiques (ci-inclus la dâtermination des typologies qui concernent le trio comme strophe mediane ou bien une au-tre formation), le rondeau. Ies variations, la sonate, la symphonie et le con-certo. Tout cela etant envisage aussi au point de vue de la constitution for-melle que structurale-morphologique. Au prealable on a evidemment de-battu Ies problemes complexes que la periode musicale, la phrase musi-cale et le motif musical presentent au chercheur.

Le chapitre consacre au rapport entre Ies genres, Ies styles Ies mou-les sonores, le langage musical et la terminologie de specialite, met en discussion une question d'un interet particulier. L'auteur souligne que Ies disputes concernant Ies liaisons etablies entre Ies categories ci-dessus men-tionnees, loin d'etre epuisees, suscitent de nouvelles questions et de vifs debats.

Par la suite, l'ouvrage trăite du probleme assez controverse de la fu-gue, que l'auteur place dans le contexte du style baroque et des styles pre-cedents. La fugue est envisagee comme un point culminant du developpement de la polyphonie â partir du moyen-âge jusqu'â J.S. Bach. Elle est precedee par Ies motets et Ies madrigaux de la Renaissance, aussi bien que par Ies pieces instrumentales comme le „ricercare" et le „canzone" instrumental. En etroit rapport avec l'architecture severe de la fugue, on pre-sente de maniere antithetique, une autre groupe de pieces: celles ayant un aspect general d'improvisation ou provenant de cet important procede de la musique depuis toujours.

146